मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

सत्यमेव जयते

महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका

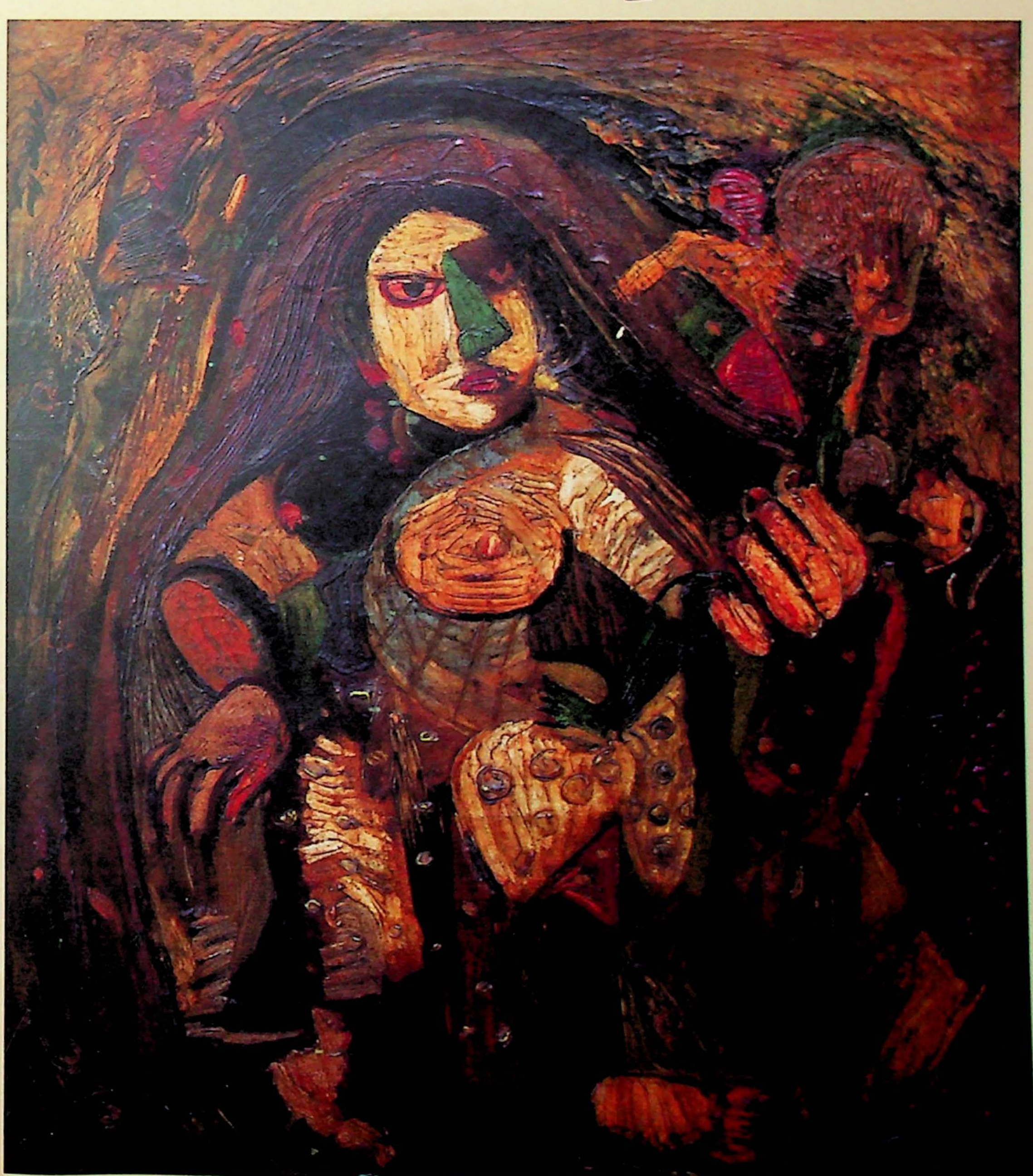
मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत

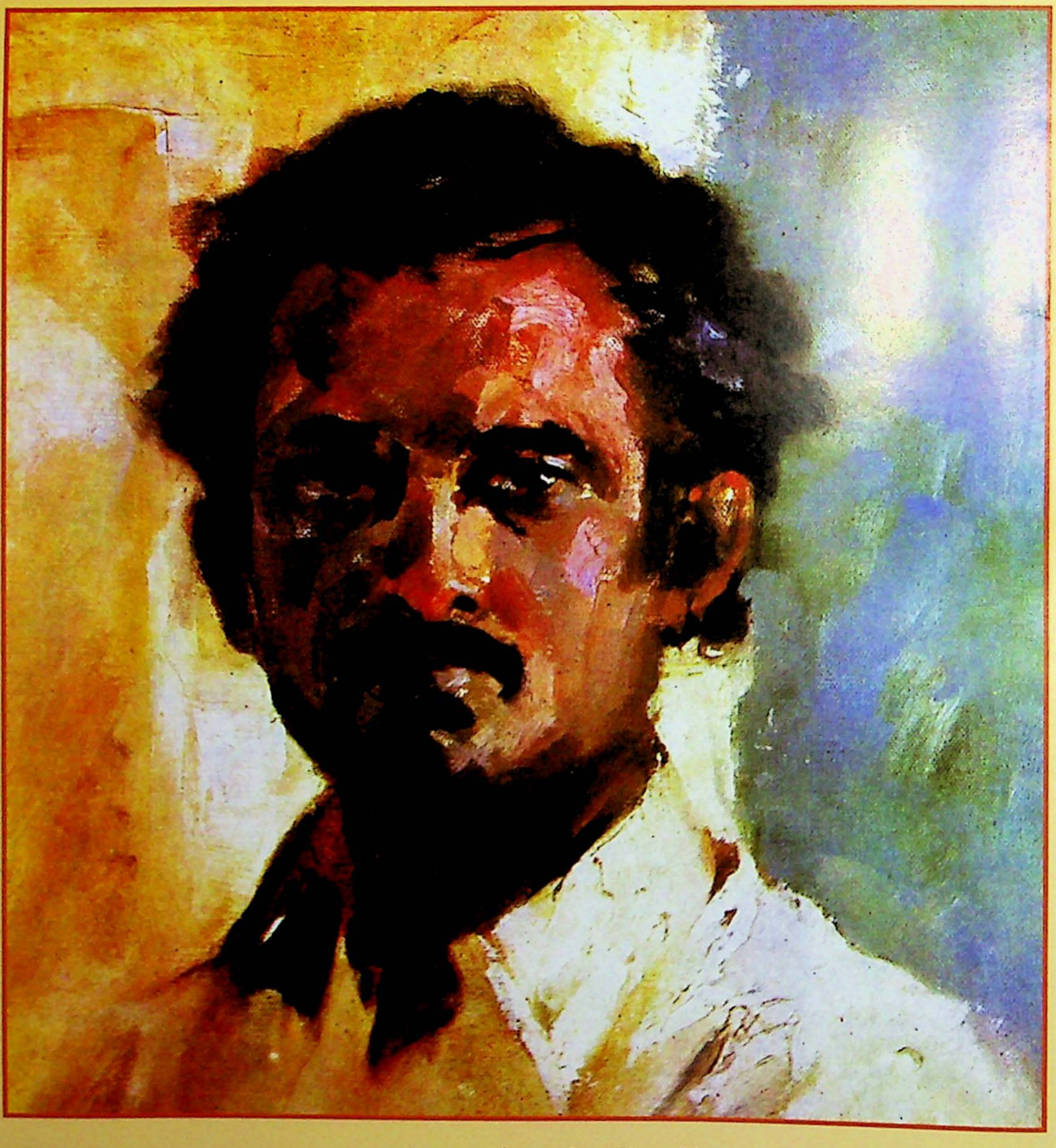
युगवाणी

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्मयीन नियतकालिक

एप्रिल-मे-जून २०१८



अनुक्रमणिका



शंकर पळशीकर यांनी काढलेले प्रभाकर कोलते यांचे व्यक्तिचित्र (तैलरंग १९७४)

अनुक्रमणिका

मकर संक्रांत १९२३

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्मयीन नियतकालिक

वर्ष ७३ वे

एप्रिल-मे-जून २०१८

युगवाणी

संपादक

प्रफुल्ल शिलेदार

अनुक्रमणिका

संपादक
प्रफुल्ल शिलेदार

मुखपृष्ठ क्र. १ शंकर पळशीकर (माया – तैलरंग १९५०)
मुखपृष्ठ क्र. २ शंकर पळशीकर (प्रभाकर कोलते यांचे व्यक्तिचित्र – तैलरंग १९७४)
मुखपृष्ठ क्र. ३ वरील चित्र : वॉल्टर लँगहॅमर (शंकर पळशीकर यांचे व्यक्तिचित्र – तैलरंग १९४७)
मुखपृष्ठ आणि शंकर पळशीकरांची छायाचित्रे : अरविंद हाटे यांच्या सौजन्याने
मुखपृष्ठावरील सुलेखन : चंद्रमोहन कुलकर्णी
इतर छायाचित्रे आंतरजालावरून व लेखकांच्या व्यक्तिगत संग्रहातून साभार

संपादकीय पत्रव्यवहार
प्रफुल्ल शिलेदार, ६अ, दामोदर कॉलनी, सुरेंद्रनगर, नागपूर – ४४० ०१५
ई–मेल : shiledarprafull@gmail.com, yugwani.nagpur@gmail.com

प्रकाशक
विलास मानेकर, सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ,
सांस्कृतिक संकुल, झाशी राणी चौक, सीताबर्डी, नागपूर–४४० ०१२
दूरध्वनी : ०७१२–२५२३९२९, २५५३७६७

जाहिरात सहयोग : प्रदीप दाते, वर्धा

मुद्रितशोधन : दीपक रंगारी

अक्षरजुळणी व मुद्रण :
माधव लोखंडे, मलय ग्राफिक्स, सुभाषनगर, नागपूर । भ्रमण : ९३२६९९९०१५

युगवाणीच्या वर्गणीवाबत सूचना :
– युगवाणीची वर्गणी आपण 'युगवाणी–विदर्भ साहित्य संघ' या नावाने धनादेशाद्वारे पाठवू शकता.
– युगवाणीची वर्गणी थेट बँक खात्यातही जमा करता येईल.
Bank Account :
'YUGWANI-VIDARBHA SAHITYA SANGH'
Bank of Baroda, Sitabuldi Branch, Nagpur
A/c. No.: 04650100 005638
RTGS/IFSC Code : BARB0SITABU
Fifth Character is 'ZERO'
– युगवाणीची वर्गणी संपली असल्यास नूतनीकरण अवश्य करावे.

व्यवस्थापन :
वर्गणीवावत आणि अंक नियमित मिळण्याबाबत संपर्क :
नितीन सहस्रबुद्धे, व्यवस्थापक, युगवाणी, द्वारा : विदर्भ साहित्य संघ, सांस्कृतिक संकुल,
झाशी राणी चौक, सीताबर्डी, नागपूर–४४० ०१२ । भ्रमणभाष : ९४२३१०३३०१

प्रकाशनाची कालनियतता : त्रैमासिक (जाफेमा, एमेजू, जुऑस, ऑनोडि)

या अंकाचे देणगी मूल्य : १०० रुपये
वार्षिक वर्गणी : २०० रुपये, त्रैवार्षिक वर्गणी : ५०० रुपये
वि.सा. संघाच्या आजीव सभासदांना युगवाणीचे अंक मिळण्याकरिता विशेष सवलतीत त्रैवार्षिक वर्गणी : ३०० रुपये

- महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाने 'युगवाणी'च्या प्रकाशनार्थ अनुदान दिले आहे.
- या अंकात व्यक्त झालेल्या मतांशी महाराष्ट्र शासन, म.रा. साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई तसेच युगवाणीचे संपादक आणि विदर्भ साहित्य संघाचे पदाधिकारी सहमत असतीलच असे नाही.

अनुक्रमणिका

युगवाणी । एप्रिल-मे-जून २०१८

अंतरंग

संपादकीय

युगवाणीच्या संपादकपदाचा कार्यभार हाती घेऊन वाचकांच्या हाती हा अंक देताना आनंद होतो आहे. युगवाणीला ७२ वर्षांची प्रदीर्घ परंपरा लाभली आहे. या मोठ्या कालखंडात अनेक नामवंत साहित्यिकांनी ही जबाबदारी स्वीकारून उत्तमोत्तम अंक वाचकांच्या हाती सोपविले आहेत. या संपादकांची नामावली पाहिली तरीही युगवाणीने आतापर्यंत वाचकांना दिलेल्या साहित्याच्या समृद्धतेची कल्पना येऊ शकते. वाचकांचे अनुभवविश्व आणि सोबतच विचारविश्व समृद्ध करणारे साहित्य युगवाणीतून प्रकाशित करण्याची परंपरा यापुढेही सुरू ठेवण्याचा निश्चितच प्रयत्न राहील.

वाङ्मयीन नियतकालिके आज समाजाला काय देऊ शकतात असा विचार केला तर बरीच उत्तरे आपल्या हाती लागतात. साहित्याची जमीन तयार करीत असतात. वाचकांनाच नव्हे तर लेखक-कवींनाही वैचारिक रसद पुरवीत असतात. वाङ्मयीन नियतकालिके ही वाचनसंस्कृतीचा कणा आहेत. त्यांच्या आधारावरच व्यापक आणि समृद्ध वाचनसंस्कृती उभी राहू शकते. एखाद्या समाजात वाचनसंस्कृतीची काय परिस्थिती आहे, या प्रश्नाचे उत्तर त्या समाजात वाङ्मयीन नियतकालिकांची काय परिस्थिती आहे, या प्रश्नाच्या उत्तरातून मिळू शकते. आज समाजमाध्यमांचे अनेक अंगांनी वाचकांवर आक्रमण होत असले तरीही वाङ्मयीन नियतकालिके त्यांचे संस्कृतीतील अनन्य प्रयोजन टिकवून आहेत ही निश्चितच दिलासा देणारी बाब आहे.

साहित्य हे जीवनाला कवेत घेत असते आणि जीवनात तर साहित्यापेक्षा वेगळ्या अशा अनेक गोष्टी येतच असतात. अनुभव हे लेखनाचे बीज असते हे तर सर्वमान्यच आहे. मात्र फक्त अनुभवाच्या आधारावर चांगले लेखन होऊ शकत नाही. लेखकाला आपली जमीन अनेक गोष्टींनी कसावी लागते. त्यात सर्जनशीलतेसोबतच वैचारिकताही हवी असते. जनजीवनाच्या अंत:स्तराच्या सूक्ष्म आकलनासोबत त्याचे विश्लेषण करणारी बौद्धिकताही हवी असते. त्यात याशिवाय अनेक गोष्टी येत असतात. आपल्या लोकजीवनात बेमालूमपणे मिसळून गेलेल्या अनेक प्रकारच्या लोककला आहेत; चित्रकला, शिल्पकला, छायाचित्रण इत्यादी दृश्यकला आहेत; संगीत, नाटक, नृत्य इत्यादी प्रयोगशील कला आहेत. या सगळ्या गोष्टी लेखकाच्या आणि चांगल्या वाचकाच्या मनोभूमीचे सिंचन करीत असतात. माणसाच्या निर्मितीचीच ही विविध रूपे असल्यामुळे सृजनाच्या धाग्याने ती सगळी आतून जोडली गेलेली आहेत. प्रत्येक चांगल्या निर्मितीचा प्रवास हा मानवाचे जगणे अधिक समृद्ध, अधिक सार्थक आणि अधिक संवेदनशील करण्याच्या दिशेनेच होत असतो. या सगळ्यांचा विचार करून युगवाणीतून वाचकांना समृद्ध करणारे लेखन देण्याचा प्रयत्न केला जाईल.

प्रस्तुत अंकात सुविख्यात चित्रकार प्रभाकर कोलते यांनी त्यांना गुरुस्थानी असणारे श्रेष्ठ भारतीय चित्रकार शंकर पळशीकर यांच्यावर लिहिलेला लेख आवर्जून प्रकाशित केला आहे. शंकर पळशीकर यांचा जन्म विदर्भातील भंडारा जिल्ह्यातील साकोली येथील आहे. सुरुवातीची वर्षे विदर्भात काढून ते उच्च कलाशिक्षणाकरिता मुंबईला गेले आणि तेथे त्यांनी जागतिक कीर्तीचा नावलौकिक मिळविला. नुकतेच त्यांचे जन्मशताब्दी वर्ष साजरे केले गेले. या निमित्ताने त्यांच्यावरील हा विशेष लेख प्रकाशित करणे औचित्यपूर्ण वाटते.

युगवाणीच्या अंकातून कविता, कथा, कादंबरी, नाटक, समीक्षा यासोबतच संस्मरण, लेख, मुलाखती, टिपणे, अनुभव व इतर कलांविषयक लेखन वाचकांना देण्याचा प्रयत्न राहील. युगवाणीच्या अंकातून मूळ मराठी लेखनासोबतच उत्तम आणि सकस अनुवादित लेखनही वाचकांना उपलब्ध करून देण्याची योजना मनात आहे.

युगवाणीच्या अंकाकरिता मुखपृष्ठावरील अक्षरे सुप्रसिद्ध चित्रकार आणि सुलेखनकार चंद्रमोहन कुलकर्णी यांनी नव्याने तयार करून दिली त्याबद्दल त्यांचे मन:पूर्वक आभार. सुलेखनातून चित्रानुभूती देणारी ही अक्षरे 'युगवाणी'करिता मोलाचा ठेवा आहेत.

या अंकाचे वाचक स्वागत करतील अशी अपेक्षा आहे. वाचकांच्या सूचनांचे आणि अपेक्षांचेही मन:पूर्वक स्वागत.

– प्रफुल्ल शिलेदार

अनुक्रमणिका

मल्लिका अमरशेख यांच्या पाच कविता



मल्लिका अमरशेख
(जन्म १९५७) मराठीतील नावाजलेल्या कवयित्री, कथाकार आणि कादंबरीकार आहेत. 'वाळूचा प्रियकर', 'महानगर' 'देहऋतू' हे त्यांचे गाजलेले कवितासंग्रह आहेत.

भीती

फ्रॉक घातला मुलीला तेव्हा भीती वाटली
थरथरू लागले ती शाळेत जाऊ लागली तेव्हा
तोंडाला कोरड ... हातपाय गळाले
        जेव्हा ती वयात आली
ती साडी नेसून, ड्रेस घालून बाहेर जाऊ लागली
की वाटं अडवावं दारातच
न् पुन्हा तिला घाईनं ताबडतोब तत्काळ
पुन्हा गर्भात ढकलून द्यावं कायमचं
• • •

आभार

टेबलावर चहा पिताना
मला जाणवलं की आज आपण
जिवंत आहोत न् चहा पितोय
याबद्दल देवाचे आणि सरकारचे
आभार मानण्याची वेळ झालीय!
• • •

खोड

मी झाड होते तेव्हाची ही गोष्ट
मूळ खोल खोल जमिनीत आश्वस्त
हिरव्यागार तृप्त फांद्यांवर पाखरं बागडायची
आभाळातले ढग खांद्यावर डोकं घुसळत हसायचे
चिमणे चिमणे जीव किलबिलत
केव्हातरी पूल हवा म्हणून त्यांनी तोडलं खचखच मला
पूर्ण
मग मी बाई झाले
भरभरा झाडू मारला जेवण करत
गाडी पकडत संभाळत मुलाला
सहन करत नवऱ्याला
केव्हातरी त्यांनी मारून टाकलं मला
मी पुन्हा पाणी झाले मग पर्वत मग माती
पुन्हा पुन्हा ते तोडत मारत संपवत गेले
पुन्हा पुन्हा मी जन्मत राह्यले
त्यांना मला संपवण्याची सवय झाली
न् पुन्हा पुन्हा जन्मायची खोड माझी
        मेली तरी नाही गेली
• • •

अनुक्रमणिका

तुम्हीच ठरवा...

हा रस्ता थेट जातो मोठ्या शहरात
जिथं खूप सारी स्वच्छता
चकचकीत दिवस
मेलेली माणसंपण चकचकीत
बंदी आणलेल्या रुपयांसारखी बंद
न् नव्या रुपयांसारखी कोरी
हे शहर खूप स्वच्छ आहे
आणि कपाटात कुलूपबंद पेटाऱ्यात
कबरी थडग्यांमध्ये चितेतल्या राखेत
मेंदूत न् बायांच्या शरीरात लपले आहेत
चिक्कार चकचकीत 'का?'
पण घाबरू नका
प्रदूषण होऊ नये प्रश्नांचं म्हणूनच ही व्यवस्था आहे
जगत असलेली बाकीची माणसंपण स्वच्छ आहेत
त्यांना लागत असलेली भूकपण स्वच्छ
झगझगीत ज्वाळेसारखी
हा रस्ता थेट जातो पार्लमेंटमध्ये
तोही खूप स्वच्छ चकचकीत आहे
अर्थातच चाळ झोपडी आदिवासी पाडा
दिसणारच नाही
पार्लमेंटच्या अखत्यारीत व वाटेत हे प्रदेश येत नाहीत
हा रस्ता थेट जातो शेताकडे
ही पाहा झाडं किती हरीभरी आहेत
पाण्याऐवजी रक्ताच्या शिंपण्यानं ती तेजस्वी
न् टवटवीत झाल्यात
हा रस्ता थेट जातो त्या झोपड्यांकडे
ज्या बायांचे नवरे झाडाला टांगून मेले
न् तरीही त्या जिवंत आहेत न मरता
त्यांचे हात जास्त स्वच्छ चकचकीत
न् तेजानं झगमगणारे
आता तुम्हीच ठरवा कुठं जायचं ते
न् कोण जास्त चकचकीत ते?

• • •

अचानकच...

अचानकच नदीकाठच्या घाटावर
खालच्या स्मशानात जळणाऱ्या प्रेताची
कवटी फुटण्याचा आवाज आला
आणि एक बाई हुंदका देत
माझ्या कवितेच्या बाजूला येऊन बसली
आणि आता बाई आणि कविता
मला ओळखूच येत नाही
आणि तस्संही आता कुठलंच प्रेत
नाही स्मशानात जळत
शहरातल्या प्रत्येकच माणसाच्या
चेहऱ्यावर एक अख्खं स्मशान
ज्यावर कितीतरी माणसांच्या जळताना
कवट्या फुटल्याचे आवाज येताहेत
आणि कवितांचं गाव त्या आवाजानं
बधिर गारढोण
हुंदके देणाऱ्या असंख्य बाया त्या कवितेत
आणि मला कविताच म्हणूशी वाटत नाही
जेव्हा कवितेच्या शब्दांमध्ये
कबऱ्या गायीचं दूध नसतं
हिरव्या गवताचा गंध नसतो
ती कविता काय कामाची असंही नाही
म्हणू शकताय मी
कारण स्मशान प्रेत कवटी बाई हुंदके देणारी
हे पण त्या गायीच्या दुधाइतकं
न् हिरव्या गवताच्या रंगांइतकंच खरं आहे
आणि सनातन
मी नुस्ताच बसून त्या स्मशानाकडे पाहातो
हुंदके देणाऱ्या बाईच्या पाठीवर हात ठेवत
मी परत येतो
तेव्हा माझ्यात एक स्मशान
आणि हुंदके देणारी कविता असते
मी डोक्यात आरपार हात टाकत
कवटी फुटल्याचे आवाज बंद करतो...

• • •



अनुक्रमणिका

जन्मशताब्दी विशेष

चित्रकार शंकर पळशीकर :

गुरुर्ब्रह्मा...

प्रभाकर कोलते

चित्रकार शंकर पळशीकर म्हटले की ऊर्जेने परिपूर्ण असा एक दीर्घ आणि कलात्मक कालखंड आपणा सर्वांच्याच डोळ्यांसमोर उभा राहतो. एकूण अडुसष्ट वर्षांचे आयुष्य आणि त्यांपैकी तब्बल चार दशकांचा कलाप्रवास.

१९४२ ते १९४७ ही पाच वर्षे जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टमधील कला-शिक्षणाचा प्रखर, गंभीर तथा संवेदनशील सराव. पाचही वर्षे प्रथम; वर्गात प्रथम, त्यामुळे 'मेयो मेडल' ह्या अत्युच्च पारितोषिकाच्या निवडक मानकऱ्यांपैकी एक. त्यानंतर लागलीच स्कूल ऑफ आर्टमध्ये शिक्षक म्हणून कार्याला सुरुवात आणि कालांतराने सहा वर्षे डीन पद भूषवून एकूण तेहत्तीस वर्षांच्या शासकीय सेवेनंतर निवृत्ती.

शिक्षक म्हणून कारकीर्द सुरू होण्यापूर्वी पळशीकर सरांनी कलाक्षेत्र, 'थोडासुद्धा खूप वाटावा इतका काळ' आपल्या चित्रकलेने गाजविला. इंग्रज राज्यकर्त्यांनी देश ज्या वर्षात सोडला त्याच वर्षात पळशीकर चित्रकलेचा डिप्लोमा प्रथम क्रमांकाने उत्तीर्ण होऊन कलाक्षेत्रात आले. त्या वेळी एकूण सामाजिक स्वास्थ्य फारसे बरे नव्हते. नव्या वातावरणाबद्दल नवा उत्साह आणि जुना गोंधळ आपापल्या तऱ्हेने आपली डोकी वर काढू इच्छित होता. चित्रकला ह्या विषयाबाबत समकालीन, शाळा-कॉलेज यामधून फारशी उचित आस्था नव्हती. परंतु चित्रकला क्षेत्र जवळ जवळ साठ वर्षे वयाच्या बॉम्बे आर्ट सोसायटी ह्या संस्थेमुळे मधून मधून ढवळून निघत होते. त्याच वेळी Rampart रोडवरील Artists Aid Centre हे नव्या दमाच्या तरुण चित्रकारांच्या पाश्चात्त्य प्रभावाखालील नव्या विचारांनी आणि चित्र-कृतींनी बदलाकडे झुकत होते. तिथे सुझा, रझा, आरा, बाक्रे, हुसेन, गाडे, गायतोंडे इत्यादी अनेक नावोन्मेषीय कलाकार कलेला आधुनिक चेहरा देण्याच्या मिषाने वरचेवर एकत्र येत असत. तिथे येऊन ल्यांगह्यामर, रुडी लेडन आणि श्लेशिन्गेर ह्या तीन भवदीय व्यक्ती, भारतीय कलेचे परदेशी चाहते तथा पाठीराखे, ह्या चित्रकारांना आणि एकूणच कलाक्षेत्राला ऊर्जितावस्था प्राप्त व्हावी म्हणून मार्गदर्शन करीत असत.

आजच्याप्रमाणे तेव्हाही आर्ट स्कूल आणि मुंबईतील कला-क्षेत्रामधून विस्तव जात नव्हता. ह्याची कारणं मात्र फार सोपी आणि स्पष्ट होती; ती म्हणजे पाच वर्षे चित्र काढण्याचं शिक्षण घेतल्यानंतर 'चित्र काढता येणं' आणि 'चित्रकार असणं' ह्यातला फरक स्कूल ऑफ आर्टमध्ये म्हणावा तसा आणि तेवढा रुजला नव्हता हा एक, आणि दुसऱ्या स्कूलमधून शिक्षण घेऊन बाहेर पडल्यानंतर स्कूलमधलं वातावरण डोक्यावर घ्यायचं परंतु शिक्षण पद्धतीवर आगपाखड करायची हा. (ह्याचा खरं म्हणजे साकल्याने विचार आता तरी होणं अत्यंत आवश्यक आहे.) जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टचे पळशीकर हे त्या वेळचे मान्यवर चित्रकार होते आणि

***प्रभाकर कोलते** (जन्म १९४६) हे मुंबईत वास्तव्य करीत असलेले श्रेष्ठ भारतीय चित्रकार आहेत. त्यांनी चित्रकलेवर चिंतनात्मक लेखनही केले आहे. देशातील आणि परदेशातील अनेक कलादालनांमध्ये त्यांची चित्रे प्रदर्शित झाली आहेत.*
संपर्क :
prabhakarkolte@hotmail.com

शंकर पळशीकर

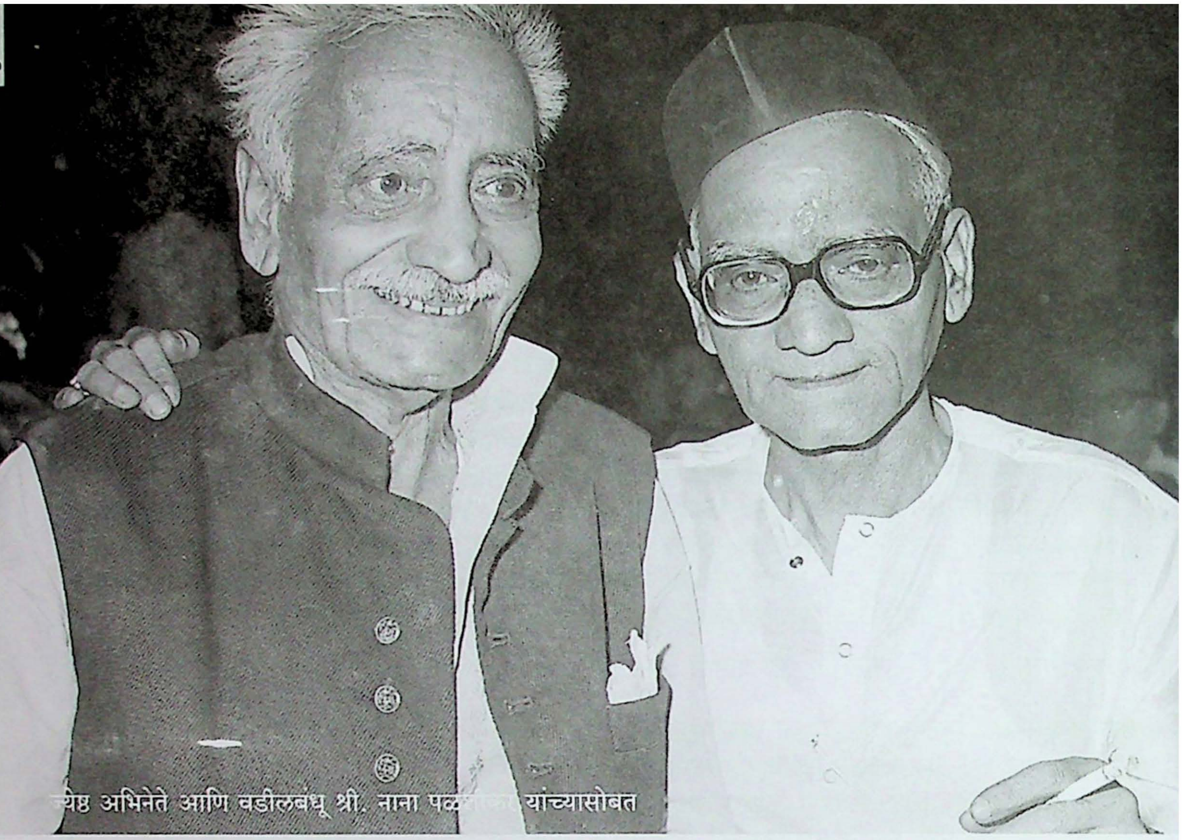
शंकर पळशीकर यांचा जन्म १७ मे १९१७ रोजी विदर्भातील भंडारा जिल्ह्यातील साकोली येथे झाला. त्यांचे सुरुवातीचे शिक्षण विदर्भातच झाले आणि १९४२ साली कलेच्या उच्च शिक्षणासाठी त्यांनी मुंबईच्या सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्टस् येथे प्रवेश घेतला. १९४७ साली त्यांना सन्मानाचे मेयो मेडल मिळाले. त्याच वर्षी सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्टस् येथे ते कला शिक्षक म्हणून रुजू झाले. १९५० साली त्यांना बॉम्बे आर्टस् सोसायटीचे सुवर्ण पदक, फाईन आर्टस् सोसायटी, कलकत्ता येथील सुवर्ण पदक तसेच भारत सरकारची पहिली कला शिष्यवृत्ती मिळाली. १९६५ साली त्यांनी इंग्लंड, फ्रांस आणि इतर युरोपीय देशांचा भारताचे प्रतिनिधित्व करीत कला दौरा केला. १९६८ साली त्यांची सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्टस्चे डीन म्हणून नेमणूक झाली. १९७३ साली श्रीलंका सरकारने त्यांना देशातील कलाशिक्षणाच्या नियोजनाकरिता पाचारण केले. १९७५ साली ते सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्टस्मधून निवृत्त झाले. त्यांच्या कलाक्षेत्रातील आणि कलाशिक्षणातील योगदानाकरिता आर्टस् अकादेमी ऑफ इटाली'ने त्यांना १९८२ साली आपले सुवर्ण पदक आणि आजीवन सभासदस्यत्व बहाल केले. ललित कला अकादेमीनेही त्यांचा गौरव केला. दिनांक ४ मार्च १९८४ रोजी त्यांचे मुंबई येथे निधन झाले. अनेक आंतरराष्ट्रीय चित्रप्रदर्शनांतून त्यांची चित्रे प्रदर्शित झालेली आहेत. त्यांच्या जन्मशताब्दी वर्षानिमित्त गेल्या वर्षी राष्ट्रीय आधुनिक कला संग्रहालय, मुंबई येथे त्यांच्या आतापर्यंतच्या कलाप्रवासाचे भव्य प्रदर्शन आयोजित केले होते. कलाविश्वात या प्रदर्शनाचे जोरदार स्वागत झाले.

त्यांचा कलाक्षेत्रात दबदबा होता. त्यांनी स्कूलमधून बाहेर पडून आमच्यात यावे असे बंडखोर चित्रकारांना वाटत असे आणि स्कूल ऑफ आर्ट टिकवून ठेवण्याची नैतिक जबाबदारी पळशीकरांनी स्वतःहूनच आपल्या खांद्यावर घेतली होती. ते सोडून सगळेच वरिष्ठ शिक्षक ह्या नव्या विचाराच्या, अभिनव शैलींच्या विरोधात होते. एकूणच कलाक्षेत्रात स्कूल ऑफ आर्टचा धाक होता आणि त्यालाच आता नव्या विचारांचे वावडे होते असे झाले. बाहेर लेडन, श्लेशिन्गेर आणि ल्यांगह्यामर या त्रयींचे मात्र नवकलाकारांना भरपूर उत्तेजन, सहानुभूती आणि भक्कम पाठिंबा होता. एवढे असूनसुद्धा सलग तीन वर्षे प्रा. पळशीकर यांच्या चित्रांना अनुक्रमे दोनदा बॉ.आ.सो. संस्थेची रौप्यपदके तर एकदा सुवर्णपदक मिळाल्यामुळे स्कूल ऑफ आर्टचे पारडे जरा वरचढच ठरले. सेंटरमधल्या नव्या विचारांनी भारावलेल्या चित्रकारांची पारितोषिकांपेक्षा स्वतःच्या विचारांवर निष्ठा अधिक होती. त्यांना सव्यसाची पळशीकर हवे होते; परंतु त्यांनी मात्र स्कूल ऑफ आर्टच्या मर्यादेत राहणे स्वेच्छेने स्वीकारले आणि त्यानंतर ते कायम स्कूल ऑफ आर्टशी एकनिष्ठ राहिले. स्कूल ऑफ आर्टच्या बाहेर मुंबईत होणाऱ्या कुठल्याही चित्र-समारंभाला हजर राहण्याचे त्यांनी टाळले. प्रदर्शनातून भाग घेणे किंवा स्वतःचे एकल प्रदर्शन करणेसुद्धा त्यांनी टाळले. एवढे असूनदेखील बंडखोरांना व नव्या पिढीला त्यांच्याविषयी नितांत आदर वाटत राहिला तो अगदी अलीकडच्या पिढीपर्यंत आणि तोही त्यांच्या चित्रकलेतील असामान्य प्रभुत्वामुळे.

कुठल्याही आर्ट स्कूलमध्ये न शिकलेले आरा सोडून, पळशीकर तद्वत गायतोंडे, लक्ष्मण पै, रझा, बाकरे, गाडे सुझा हे स्कूल ऑफ आर्टमध्ये वर्ष; दोन वर्षे एक दुसऱ्याच्या मागे-पुढे असलेले चित्रकार वैचारिक मतभेद असूनसुद्धा कायम एकमेकांसोबत विचारांचे आदान-प्रदान करीत राहिले. दरम्यान सुझाच्या नेतृत्वाखाली प्रोगेसिव ग्रुपची स्थापना झाली. एका नव्या वातावरणात चित्रकला श्वास घेऊ लागली. सातत्याने नवे रंग आणि रूपाकार घेऊन पुढे येऊ लागली. तिचा स्वीकार दबकत का होईना परंतु करण्यासाठी इतर चित्रकार पुढे सरसावू लागले. दरम्यान artist aid सेंटरपाठोपाठ चेतना आणि केमोल्ड ही दोन कलादालने चित्रकारांच्या कलाकृती प्रदर्शित करण्यासाठी निर्माण झाल्या. पाश्चात्त्य देशाप्रमाणे इथेही कला-संस्कृतीचे व्यावसायीकरण होण्याला जोमाने सुरुवात झाली.

इकडे पळशीकर, स्कूल ऑफ आर्टमध्ये शिकवत असताना आपल्या इतर नवोदित सहकाऱ्यांना बरोबर घेऊन नवे प्रयोग करण्यात दंग होते. पळशीकर यांना स्कूल ऑफ आर्टविषयी कमालीचा लगाव असला तरी तिथे दिल्या जाणाऱ्या शिक्षण पद्धतीबद्दल थोडी नाराजी होती; परंतु तरीदेखील एकूण परंपरेवर निष्ठा होती; कारण त्यात जे. जे. ची एक खास मुद्रा उमटत असे म्हणून. त्यांनी आपल्या

अनुक्रमणिका



ज्येष्ठ अभिनेते आणि वडीलबंधू श्री. नाना पळशीकर यांच्यासोबत

चित्रातून विचारासोबत रंगांव्यतिरिक्त विविध वस्तुद्रव्याचा वापर करायला सुरुवात केली; शिवाय कोलकाता आर्ट सोसायटीचे सुवर्णपदक मिळवून एक वेगळाच थरार व दरारा निर्माण केला. शैक्षणिक मर्यादेत विस्तारू पाहणाऱ्या व्यक्तिचित्रण विषयाला विचाराचा दर्जा मिळावा म्हणून अभिव्यक्तीच्या अंगाने त्यात विविध प्रयोग केले. परिणामी विविध स्पर्धांमधून व्यक्तिचित्रण कलेला भरघोस प्रोत्साहन खूप काळ मिळत राहिले.

पळशीकरांनी व्यक्तिचित्रण कलेला अभिव्यक्तीचा दर्जा दिला. तोपर्यंत मॉडेलचे केवळ हुबेहूब चित्रण करण्यात गुंतलेल्या चित्रकारांना व्यक्तिचित्रणातूनच स्वतःकडे आणि स्वतःच्या शैलीकडे आणि सोबत अभिव्यक्तीकडे येण्यासाठी लागणारे धाडस आणि दृष्टी दिली. दुर्दैवाने जे. जे. मध्ये चाललेले हे प्रयोग देशात इतरत्र पोहचले; परंतु महाराष्ट्रात मात्र पोहचले नाहीत. परिणामी पळशीकरांच्या निवृत्तीनंतर व्यक्तिचित्रण कलेचा दर्जा घसरला आणि केवळ पूर्वीप्रमाणे अभिव्यक्तीविरहित, मॉडेलचे ओळखपत्र म्हणूनच त्याकडे पाहिले जाऊ लागले.

पळशीकरांच्या हातून उतरलेली 'मिस के', 'सुलभा आनंदकर', 'गायकवाड', 'पौल कोळी' आणि 'कोलते' ह्या जे. जे. शीच निगडित असणाऱ्या व्यक्तींची चित्रणे बेमिसाल अभिव्यक्तीची उदाहरणे ठरतील. त्याव्यतिरिक्त त्यांनी केलेली लोकमान्य टिळक, विष्णुदास भावे, इंदिरा गांधी, जवाहरलाल नेहरू इत्यादी अनेक महान व्यक्तींची चित्रणे, व्यावसायिक कामे असूनदेखील त्यांच्या अभिव्यक्तीशी नितांत संबंधित आहेत, हे विशेष; शिवाय त्यांनी दिलेली बहुसंख्य प्रात्यक्षिके व्यक्तिचित्रणात रस असणाऱ्या चित्रकारांना अभिव्यक्ती स्वातंत्र्याविषयी मार्गदर्शन करणारी ठरली यात शंका नाही. शिक्षकी पेशाशी कायम बांधिलकी ठेवणाऱ्या सरांनी देशातल्या अनेक आर्ट स्कूलना व्यक्तिचित्रण कलेची प्रात्यक्षिके तर दिलीच; परंतु काहींना तर व्यक्तिचित्रणे व रचनाचित्रे भेटही दिली हे त्यांच्यातला दाट शिक्षकच करू जाणे. आज ती त्या स्कूलच्या संग्रही जपून ठेवण्यात आली आहेत.

सरांचा व्यक्तिचित्रणातील हातखंडा व्यक्तिचित्रणकारांच्याही डोळ्यांचे पारणे आणि अहंभाव फेडणारा असे. त्यांची चित्रण करण्याची पद्धत केवळ त्यांची आणि त्यांचीच होती. म्हणून त्यांच्यासारखे इतक्या सहजरीत्या आणि हुकमीपणे व्यक्तिचित्रणाचे प्रात्यक्षिक देणे; त्यांच्या समकालिनांपैकी कुणालाही जमले नाही हे

एक निर्विवाद सत्य आहे. पळशीकर मात्र, हळदणकर पिता-पुत्र, भोंसुले मास्तर, फर्नांडिस, त्रिंदाद, पंडित सातवळेकर व त्यांचे कर्तबगार पुत्र माधव सातवळेकर, देऊसकर आणि वडणगेकर इत्यादी व्यक्तिचित्रणकारांविषयी मनात नितांत आदर बाळगीत असत. विशेषतः त्यांचे शिक्षक धोपेश्वर सर यांच्याविषयी त्यांच्या मनात नेहमीच कृतज्ञतेचे भाव असत. सरांचा पिंड बावनकशी चित्रकार-शिक्षकाचा होता असे त्यांना ओळखणारे सांगत असत. त्यात जरादेखील अतिशयोक्ती नाही. हे पळशीकर सरांच्या हाताखाली ज्यांनी ज्यांनी चित्रकलेचे धडे गिरविले त्यांनी त्यांनी आपल्या कलात्मक कर्तबगारीने दाखवून दिले आहे. स्कूल ऑफ आर्टचे एक लोकप्रिय अधिष्ठाता धोंड सर यांनी त्यांच्या 'रापण' ह्या पुस्तकात पळशीकर यांच्याविषयी आपल्या खास शैलीत लिहिलेला लेख सरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वर्णन तर करतोच; परंतु स्वतःपेक्षा वयाने आणि अनुभवाने लहान असणाऱ्या आपल्या सहकाऱ्याबद्दल त्यांनी जो आदरभाव दाखविला आहे तो खूप बोलका आणि स्तुत्य आहे आणि हे असे सर्व स्कूल ऑफ आर्टसारख्याच संस्थेत घडू शकेल, हा अनेक आतल्या आणि बाहेरच्यांचा अनुभव आहे.

पळशीकर सर सातत्याने चिंतनाच्या पातळीवर जगत असत. हे त्यांच्या दृष्टीत ज्यांनी डोकावले आहे ते मान्य करतील. जन्मतःच कुळाकडून मिळालेली नैतिकता आणि शिस्तबद्ध, वैचारिक प्रवृत्ती त्यांच्या देहबोलीत ठासून भरली होती. ते म्हणत, देह ही एकप्रकारची भाषा आहे आणि त्याचप्रमाणे मौनसुद्धा, बोलण्याप्रमाणे ऐकणेसुद्धा, त्याचप्रमाणे लिहिणे आणि वाचणे ह्यादेखील भाषाच आहेत. त्यांनी केवळ एका भाषेच्या नव्हे तर अनेक भाषांच्या कोशात शिरून चित्रकलेबद्दल मनन आणि अभिव्यक्तीविषयी खोलवर शोध घेतला तेव्हा त्यांना असे जाणवले, की प्रत्येक कृतीतून भाषा प्रत्ययास येते आणि त्या प्रत्येक कृतीच्या मुळाशी अभिव्यक्ती स्पंदत असते. त्या स्पंदनाशी आपले नाते जोडले, की आपल्याला आपली वैयक्तिक भाषा सापडते. ती भाषाच आपल्याला घडवते, आपल्या अभिव्यक्तीला आकार देते. सरांनी शिक्षक म्हणून, चित्रकार म्हणून, माणूस म्हणून अभिव्यक्तीकडे पाहिले आणि आपल्याभोवती आप्तांचा, मित्रांचा, विद्यार्थ्यांचा मोठा समूह उभा केला. त्यांच्या अभिव्यक्तीत प्रेम होते; द्वेष नव्हता. आस्था होती; अनास्था नव्हती. विश्वास होता; अविश्वास नव्हता, वैचारिक धाडस होते; अविचारी आत्महत्या नव्हती. म्हणूनच अनेक चाहते त्यांच्यासमोर आणि चित्रकलेसमोर नतमस्तक होत असत.

सरांचे एक आवडते शिक्षक होते प्रा. अहिवासी. त्यांना ब्रिज भाषेतल्या अनेक कविता तोंडपाठ असत. कलेविषयी एखादे उद्बोधक भाष्य करताना ते ह्या भाषेचा आधार घेत आणि तो अत्यंत उचित असे. कानांना आणि मनाला मोहात पाडणारी अनेक सूक्ते त्यांच्या जिभेवर, त्यांच्या आज्ञेची वाट पाहात असत. शिष्य पळशीकरांना संस्कृत पाठांतराचा पूर्वानुभव असल्यामुळे त्यांनी त्यातील बरीचशी पाठ केली होती व योग्य वेळी ती आम्हा विद्यार्थ्यांना ऐकवत तेव्हा त्यात काव्यासोबत चित्राचाही अनुषंग असे. सरांनी शिकलेल्या प्रत्येक गोष्टीत स्वतःच्या पदरचे काही मूलभूत अर्थ जोडून त्यांना विलोभनीय केले, जे स्वतःकडे आले ते तसेच पुढे रेटले असे मात्र कधीच केले नाही. त्यांच्यात सतत कार्यरत असणारा अजोड शिक्षक ज्यांना मिळाला ते स्वतःला भाग्यशाली समजत ते त्यामुळेच. सर एकाच वेळी अनेक तर अनेक वेळी एकच होते, असं म्हटलं तर ते योग्यच होईल असे वाटते.

अहिवासी सरांनी चित्र रंगविण्याचे एक विशेष तंत्र विद्यार्थ्यांना शिकविले होते आणि ते तंत्र विद्यार्थ्यांमध्ये अत्यंत प्रिय झाले होते. त्यात पळशीकरांनी विशेष प्रावीण्य संपादित केले होते. त्या तंत्रावर त्यांनी कमालीची पकड मिळविली होती. त्यात आकारलेल्या अनेक चित्रांपैकी दोन चित्रांना- 'सिनर्स-डीव्हायन' आणि 'वन विदौट सेकंड' - बॉम्बे आर्ट सोसायटीचे अनुक्रमे सुवर्णपदक व रौप्यपदक प्राप्त झाले होते. लाकडी बोर्डावर किंचित ओला करून लावलेल्या कागदावर सर्व प्रथम चित्राचा महत्त्वाचा भरीव भाग रंगवून झाल्यानंतर ते चित्र बोर्डवरून काढून घेऊन काचेवर उलटे ठेवून म्हणजे रंगविलेला भाग काचेकडे करून मागच्या बाजूने गुळगुळीत आवरण असलेल्या पेपरवेटने किंवा तत्सम वस्तूने घासणे. तो इतका घासणे की चित्राची समोरची बाजू काचेसारखी गुळगुळीत व्हावी आणि पाण्याचा थेंब कागद ओला न करता सहज ओघळावा. त्यानंतर त्या चित्रावर रेखाटन तथा इतर गोष्टींना पूर्णत्व देण्याचे काम करावे. हे कलाकर्म कलाकाराला दमविणारे असे. पळशीकर त्यात निपुण झाले. त्यामुळे ते अहिवासींचे आवडते शिष्य झाले होते. सर, ह्या विशेष तंत्राचे, अलीकडच्या काळात ते शिकण्याची इच्छा असणाऱ्यांना, स्वतः प्रात्यक्षिक देऊन योग्य मार्गदर्शन करीत असत. चित्रकलेचा काळ बदलला आणि रूपही बदलले, ते साकारण्याची तंत्रेही अनेक निर्माण झाली.

सरांनीही नव्या तंत्रासोबत नवी अभिव्यक्ती आत्मसात केली; परंतु त्यांनी अदिवासींच्या तंत्राविषयी भरभरून कौतुक करण्याचे थांबवले नाही. तंत्राच्या ध्यासातच मंत्राची आणि त्यातूनच यंत्राची समज पक्की होते ह्याची जाणीव त्यांना अहिवासी-तंत्रामुळेही कदाचित झाली असावी; असे विधान केले तर ते चुकीचे ठरणार नाही.

त्यांनी साकारलेली 'ध्वनी आणि रंग' ह्या शोधचित्रातून आपल्याला कल्पना येते ती त्यांना अभिप्रेत असणाऱ्या वैश्विक बंधमुक्त आशय-घनतेची, एका अर्थी अमूर्त अवकाश आणि त्यातील तरल व्यवस्थेची. पळशीकरांनी ज्या कालखंडात संबंधित चित्र-आशयाची कल्पना केली त्या काळात पाश्चात्त्य समीक्षकांकडून तथा विचारवंतांकडून सातत्याने एकच प्रश्न विचारला जात असे, तो म्हणजे, भारतीय चित्रात भारतीयत्व कुठे आहे आणि असेल तर त्याचे स्वरूप काय आहे व ते कोणत्या तत्त्वांवर आधारित आहे? वगैरे वगैरे. ह्या प्रश्नाने जवळ जवळ सर्वच चित्रकारांना भांडावून सोडले होते. ह्या मूलभूत प्रश्नाला उत्तर म्हणून नव्हे तर त्या खोचक प्रश्नातील भेदक सत्य सरांनी त्या प्रश्नाआधीच ध्यानात घेतले असावे आणि त्या दिशेने मार्गक्रमण केले असावे. अहिवासी, धोपेश्वर यांच्यासारख्या धुरीणांच्या सान्निध्यात लक्षात आलेले मर्म स्वतःच्या वैयक्तिक विचार-मंथनाद्वारे प्रथम ध्यान-धारणेतून मनावकाशात आणि त्यानंतर ते दृश्य पातळीवर साकारताना अनेक संभ्रमांनी त्यांना विचलित केले असण्याची शक्यता आहे. कदाचित ह्या संभ्रम-विभ्रमातून मार्ग काढीत त्यांनी कलात्मक ध्येय निश्चित केले असावे. भारतीय जीवनाचे तत्त्वज्ञान मानवाला विश्वात्मकतेचा केंद्रबिंदू कल्पून निर्माण झाले किंवा केले गेले आहे आणि ते विस्तारत गेले आहे; कारण ते प्रवाही आहे. अर्थात एका जागी स्थिर किंवा साकळलेले नाही हे त्यातील अनेक दिशेने जाणारे मतप्रवाह लक्षात घेता दिसून येते.

त्यापैकी कर्मयोग हा मानवाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा मानला जातो. व्याकरणातील 'कर्ता-कर्म-क्रियापद' ह्या समीकरणाचे प्रतिबिंब जीवनाच्या प्रत्येक बाह्यांगात तथा अंतरंगात उमटले आहे. त्यापैकी कुठल्याही एकाशिवाय दुसऱ्या दोघांचे अस्तित्व शून्य आहे आणि हे शून्यच भारतीय तत्त्वज्ञानाचे मूल असून ते सक्षम अमूर्ततेचे प्रतीक आहे आणि ते लक्षात घेता 'नाद, स्पर्श, रूप, रस, गंध' ह्या जाणिवा मानवी अनुभवांची तथा अभिव्यक्तींचीही मूलतत्त्वे आहेत हे आपल्या लक्षात येते. मानवाचे समग्र जीवन ह्या मूलभूत जाणिवांशी जगाच्या उत्पत्तीपासून निगडित राहिले आहे. त्या जाणिवांच्या नित्य स्वरूपांचा शोध अनेक तत्त्वज्ञान्यांनी आपापल्या परीने घेतला.

चित्रकार पळशीकर सरांनी नादाचे अंतरंग रंगाच्या साहाय्याने म्हणजेच चित्र माध्यमाद्वारे उलगडण्याचा प्रयत्न आपल्या 'नाद आणि रंग' ह्या चित्रमालिकेतून केला. त्यांच्या मते नादाला स्वतःचा रंग आहे; कारण तो अवकाश व्यापतो, जे अवकाश रंग-वैविध्याने परिपूर्ण आहे; परंतु त्याला असलेल्या मूलभूत प्रचंड गतीमुळे ते रंग आपल्याला दिसत नाहीत. लोलक ती गती रोखतो व म्हणून आपण रंग पाहू शकतो. तसे नसते तर जग हा एक रंगविहीन रुक्ष अनुभव ठरला असता.

चित्र रंगवताना सरांचा अभिनिवेश एखाद्या योद्ध्याचा असावा; शिवाय त्यात त्यांना समर्पणातून विजय मिळविण्याची दुर्दम्य इच्छा असावी. त्यांचे रंगलेपन उत्स्फूर्त आणि आशयाला मोहक नव्हे तर गूढ आणि चैतन्यदायी करण्याची कामना ठेवणारे असावे. म्हणूनच पाहणाऱ्याला रंगातून खुलत जाणाऱ्या आशयगर्भ संकेतांची साखळी सरांमध्ये वसत असणाऱ्या आध्यात्मिक शक्यतांची जाणीव करून दिल्याशिवाय राहात नाही.

त्यांच्या चित्रातून क्ली, श्रीं, ऱ्ही (उत्पत्ती, स्थिती, लय) ह्या नादाच्या प्रातिनिधिक (अ-ऊ-म) मूळ अक्षरांच्या आधाराने विविध मूर्त अवस्था चित्रित केलेल्या आढळतात. अवकाशाशिवाय नाद नाही, आकाराशिवाय अवकाश नाही आणि रंग व पोताशिवाय आकार नाही. असे विश्वसनीय अनुभवाने सांगणाऱ्या पळशीकरांची चित्रे आपल्याला वाचता जरी आली तरी ती पाहायची असतात बुद्धीने आणि ऐकायची असतात डोळ्यांनी आणि अशा बुद्धी-श्रुतीने (पाहून-ऐकूनच) त्यातले भावार्थ दृश्यघटक लक्षात घेत एकंदर चित्रव्यवस्था अनुभवायची असते. ती अनुभवत असताना आपल्या बुद्धी, देह आणि मनामध्ये होणारे बदल आपल्याला कोणत्या दृश्यजगात घेऊन जातात ते अनुभवायचे असते. शांततेलाही स्वतःचा नाद असतो असे म्हणणाऱ्या आणि मानणाऱ्या पळशीकर यांच्यासारख्या अपूर्व चित्रकाराने मूळ अक्षरांभोवती सोडलेले अवकाश हेच ह्या अनुभवाचे माध्यम आहे हे इथे लक्षात घ्यायला हवे. दृश्यानुभव हाच अशा चित्रांचा अर्थ असतो. तो पाहणाऱ्याच्या दृक् क्षमतेवर अवलंबून असतो. चित्राविषयीच्या अभिरुचीच्या पारंपरिक, घोटीव पद्धती इथे मदतीला येत नाहीत. चित्राविषयीची अनेक पुस्तके वाचूनही पाहण्यासाठी त्यांचा फारसा उपयोग होत नाही. चित्र केवळ इंद्रियांनी अनुभवायचे असते. निराकाराला

निर्गुणाने अजमावयाचे असते. चित्र कुणाचीही वाट पाहात थांबत नाही. ते निरपेक्ष असते.

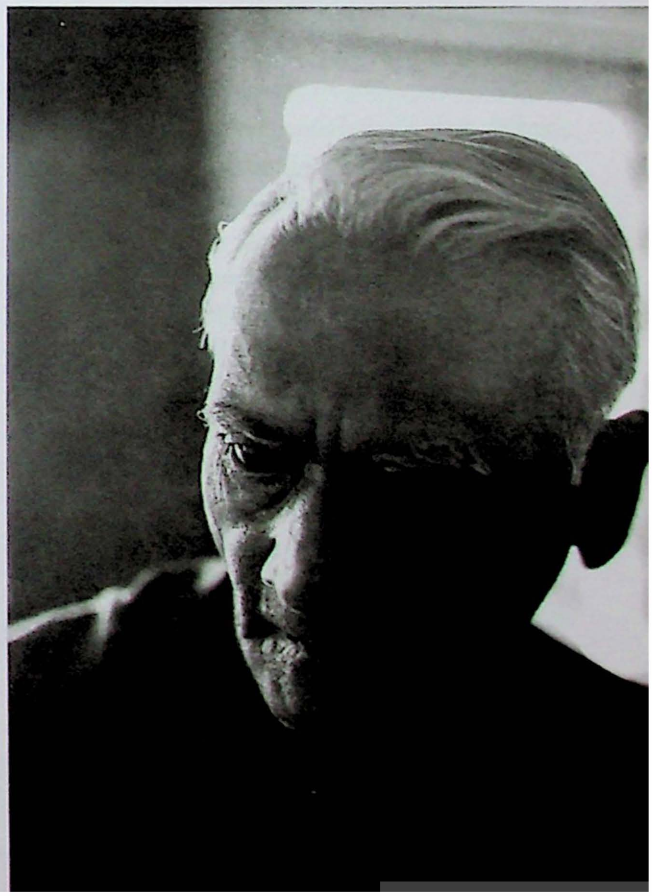
ज्यांचे जाणिवेवाचून अडते त्यांना ओलांडून चित्र फार पुढे गेलेले असते. अशांनी पळशीकरांच्या चित्रांवर जेव्हा टीकास्त्र चालविले तेव्हा ते आणि त्यांचे बोथट झाले. सरांनी मात्र त्यांच्याकडे दुर्लक्ष केले; कारण अशा बाष्कळ बाबींवर वेळ घालविण्यात त्यांना काडीचाही रस नव्हता.

सरांनी विद्यार्थिदशेत सर्व विषयांचा कठोर अभ्यास केला; परंतु हातासोबत आपले डोकेही चालविले. परिणामी विचारप्रक्रियेच्या जोरावर सगळ्याच विषयांत नेत्रदीपक प्रावीण्यही मिळविले. म्हणूनच कालांतराने त्यांच्या चित्रातून त्यांचा दृक्-विचार अधिक स्पष्टपणे दृग्गोच्चर होत राहिला. सरांसारखे काम करणारे फक्त सरच होते. म्हणूनच ज्या विचाराला हात घातला तो सर्वस्वी केवळ त्यांचाच झाला. 'नाद आणि रंग' ह्या आशयावर त्यांच्या आधी किंवा नंतरही कोणी चित्रकाराने काम केल्याचे ऐकिवात नाही. सरांना अभिप्रेत असलेले भारतीयत्व अशा स्वानुभवातून आले होते.

सरांच्या पिढीच्या आधी किमान चार-पाच दशके तरी नवा चित्र-विचार कुणाला सुचला नव्हता असावा व त्यामुळे चित्रप्रवास खिळून राहिला होता असावा. त्या प्रवासाला सरांच्या उपरोक्त विचाराने चालना मिळाली. निसर्ग-चित्र, व्यक्ति-चित्र, वस्तु-चित्र इत्यादी प्रकारच्या चित्रांतून सगुण जगाविषयी चिंतन करता येते आणि त्या चिंतनाद्वारे चित्रकाराचा जगाविषयीचा प्रेमभाव, आपलेपणा आणि आदर जागा होतो आणि वाढतोही; शिवाय चित्रकलेचे तंत्रज्ञान अचूक होते आणि तेच रंगाद्वारे आकार आणि त्यांचे एकदुसऱ्याशी असलेले नाते व्यापक आणि घट्ट करते. परंतु ते विषयापुरते मर्यादित राहते. विचाराकडे नेत नाही. चित्रकाराला विचारप्रवाही ठेवतो तर विषय खुंटवून ठेवतो, असे ते वरचेवर सांगत असत. त्यांच्या अशा विचारांचा मागोवा घेणारे अनेक विद्यार्थी सरांना मिळाले; परिणामी त्यांचा विचार अधिक दृढ होऊन त्याचे एका विलोभनीय मार्गात रूपांतर झाले.

विषयाला मर्यादा असल्या तरी त्या विस्तारत नेऊन विचाराजवळ नेता येतात; परंतु तो सुचलेल्या विचाराची जागा घेऊ शकत नाही. सुचणे हा जगण्याच्या मुळाशी जुगण्याचा भाग आहे. सर्वंकष जीवनाविषयी, त्यातील बऱ्यावाईट अनुभवांसहित जोपर्यंत अंतर्यामी सजगता आणि कळवळा निर्माण होत नाही तोवर विचाराचे बीज वर येणार नाही. विचारात पूर्वी कधीही न ऐकलेल्या, स्पर्शलेल्या, पाहिलेल्या, चाखलेल्या तद्वत हुंगलेल्या तत्त्वाचे सत्त्व कार्यरत असते. त्या सत्त्वाला तुमच्या चिंतनात स्थैर्य मिळत नाही तोपर्यंत कुठलाच विचार सुचणार नाही. त्यासाठी पिढ्यान्‌पिढ्या पाट्या टाकण्याची परंपरा थांबवायला हवी. सवयीच्या विचाराचे विरुद्ध टोक म्हणजे स्वायत्त विचार. ते असे हव्याहव्याशा वाटणाऱ्या गोंधळात टाकणारे प्रमेय मांडत आणि निघून जात.

आणि एकेदिवशी ते ह्या जगातूच अचानक निघून गेले, आपला चित्रविचार मागे ठेवून. अशा ह्या थोर व्यक्तीला, तत्त्वज्ञानीयाला, चित्रकाराला आणि पूजनीय शिक्षकाला 'गुरुर्ब्रह्मा गुरुर्विष्णुः गुरुर्देवो महेश्वरः। गुरुः साक्षात् परब्रह्म तस्मै श्री गुरुवे नमः' म्हणत त्यांच्या अनुपस्थितीतही, केवळ गुरुपौर्णिमेलाच नव्हे तर सातत्याने साष्टांग नमस्कार घालणारे असंख्य विद्यार्थी आणि अनुयायी मिळाले; त्यांच्या भक्तीतून सर आणि त्यांचे विचार आजही दृष्टीस पडत असतात.



'शिक्षकाचे घर त्यासी ज्ञानाचा आधार, आनंद आगार सर्वांसाठी' सरांचे घर हे आम्हा विद्यार्थ्यांसाठी अशा ज्ञात्याचे घर होते. त्यात प्रवेश करणे दबकत होई; परंतु आम्ही निरोप घेऊन बाहेर पडत असू तेव्हा खांद्यावर सरांचा हात असे आणि त्या स्पर्शात पुन्हा येण्याचे आमंत्रण. सरांना परंपरेने चालत आलेले काहीही नको होते. त्यांच्या अंगी ती मोडण्याचे बळ ठासून भरले होते. याचा अर्थ त्यांना धर्म, ज्ञाती, रीति-भाती या विरोधात उठाव करायचा होता असे नव्हे तर समाजासोबतच्या स्वतःच्या संबंधामध्ये आणि कलेमध्ये नवे, पूर्वी कोणीही न केलेले किंवा कधीही न झालेले प्रयोग त्यांना अभिप्रेत होते. जीवनामध्ये प्रतिकूल परिस्थिती माणसाला शहाणे करते आणि तेच शहाणपण त्याला नवी दृष्टी देते हे त्यांनी अनुभवले होते. परिणामी त्यांच्या ठायी अभंग आत्मविश्वास आणि त्यांच्या आवडीच्या विषयावर प्रभुत्व असल्यामुळे त्याविषयीच्या सखोल विश्लेषणावरही त्यांची पकड असणे स्वाभाविकच होते. सर आम्हाला एखादे नवीन पुस्तक वाचून दाखवत. मग विचारत, ''काय कळलं का?'' आणि त्यांना हेही माहीत असे की आम्हाला काहीच कळलं नाही असं नव्हे; परंतु आम्हाला पूर्ण कळलंय याची खात्री नाहीय आणि हे त्यांनी जाणल्यामुळेच ते हातातले पुस्तक बाजूला ठेवत आणि एखाद्या कीर्तनकाराप्रमाणे त्या पुस्तकाचे मर्म उलगडून दाखवत. वर ''केवळ वाचाळ होऊन उपयोगाचं नाहीय, वाचक व्हा!'' असा बोचरा सल्ला देत. आमच्यापैकी बरेच जण वाचक झाले ते त्यांच्यामुळेच. सरांची पिढी 'चित्रकार चित्र रंगवतो, चित्रावर बोलत नाही', अशा मूलभूत विचाराची जरी असली तरी त्यांच्यातला शिक्षक बोलत असे आणि चित्रकार रंगवत असे. त्यामुळे त्यांचे अनुयायी आणि चाहतेही खूप होते. 'आधी अनुभवले मगची सांगितले' अशा आशयघन प्रणालीचा पाठपुरावा करणारे सर असल्यामुळे; शिवाय ते कायम सतर्क राहात असल्यामुळे त्यांची व्याख्याने परिणामकारक होत असत. श्रोत्याला विचार करायला लावण्याची ताकद त्यांच्या बोलण्यात असायची.

घरी भेटणारे सर आणि आर्ट स्कूलमध्ये दिसणारे सर यात जमीन-आस्मानाचा फरक असे. आम्ही मित्र गमतीने म्हणत असू- जुळे भाऊ असावेत, एक घर सांभाळणारे, दुसरे स्कूल चालविणारे. खरं म्हणजे सरच स्कूल चालवत असत, अगदी ते प्राध्यापक होते तेव्हापासून ते डीन ह्या उच्च पदावरून निवृत्त होईपर्यंत. त्याचे महत्त्वाचे कारण म्हणजे त्यांच्यापेक्षा कनिष्ठ असणारे सारे शिक्षक (प्रा. शिरगावकर आणि प्रा. सुखडवाला हे दोन शिक्षक सोडून) त्यांचे विद्यार्थीच होते आणि त्या सर्वांना सरांचा आवाका आणि नैतिक जरब परिचयाची होती. सरांची शिक्षक म्हणून असलेली प्रतिमा इतकी प्रभावी होती, की त्यापुढे त्यांचे विरोधकही नतमस्तक होत असत. पुढे त्यातलेच काही आपल्या वैयक्तिक महत्त्वाकांक्षेपोटी सरांच्या विरोधात गेलेही; परंतु शेवटी तोंडावर आपटले.

कलेवरील हुकमत विद्वत्ता आणि स्पष्टवक्तेपणा याचे प्रभावी उदाहरण म्हणजे पळशीकर सर. त्यांचा पिंड शिक्षकाचा होता हे त्यांना स्वतःला चांगलंच माहीत होतं असणार; कारण तोच त्यांचा संपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाचा जन्मजात पाया होता; ज्यावर त्यांचे आयुष्य, त्यांची कला, त्यांची शैक्षणिक स्वप्ने, त्यांची प्रगल्भ विचारधारा, त्यांचे यश, त्यांची विफलता, सारं सारं उभारलं होतं. शिक्षक होताच त्यांनी इतर सर्व भरभराटीकडे पाठ फिरवली आणि शिक्षक होण्यासाठी नव्हे तर शिक्षक म्हणूनच त्यांनी जन्म घेतला होता हे सिद्ध केले. खरं म्हणजे प्रोगेसिवांच्या काळात कलाक्षेत्राचे नेतृत्व करण्याची संधी त्यांना सहज मिळावी इतके सारे मानसन्मान (बॉम्बे आर्ट सोसायटी, कोलकाता आर्ट सोसायटी यांची महत्त्वाची सुवर्णपदके; शिवाय बो.आ.सो. ची दोन वेळा रौप्यपदके) त्यांना प्राप्त झाले होते. तत्पूर्वी केंद्र शासनाची सर्वांत पहिली शिष्यवृत्तीही त्यांना मिळाली होती; त्याशिवाय भरपूर प्रसिद्धी, नावलौकिक इत्यादी; परंतु ते त्या सन्मानाशिवायही स्वतःला नक्कीच जाणत होते असणार यात शंका नाही. एकाजागी भक्कमपणे स्थिर राहणे आणि गर्दीत वाहून जाणे यातला फरक त्यांनी आजमावला असावा. यशस्वी होऊन थांबणं आणि यश ओलांडून पुढे जाणं यातला सूक्ष्म फरक त्यांना सजग करून गेला असावा. ते कलाक्षेत्रात मिळालेले यश ओलांडून सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्टमध्ये स्थिर झाले ते विद्यार्थ्यांसाठी, आपल्याजवळचे कलात्मक सर्वस्व विद्यार्थ्यांना देण्यासाठी. ज्ञानेश्वरीतल्या - ।। पाहे शाखा पल्लव रुखाचे हे काय नव्हती एकाची बीजाचे। परी पाणी घेणे मुळांचे ते मुळींची घापे।। या दृष्टांताप्रमाणे ते आम्हा विद्यार्थ्यांच्या मूलभूत विचार-बीजांना खतपाणी घालत असत, ते त्यासाठीच. जाता-येता ते म्हणत, ''आधी पाहायला शिका.'' आम्हाला मनात वाटे आम्ही तर पाहतोच आहोत मग 'आधी' पाहणे म्हणजे कधी आणि काय पाहायचे. त्या तीन शब्दांनी आपले काम केलेले असे, ते म्हणजे पाहायचे म्हणजे नक्की काय करायचे ह्याचा शोध घेण्याचे. सर,

शोधाच्या एका टप्प्यापर्यंत अदृश्यपणे आमच्यासोबत असत; पण तिथून नंतर ते आम्हाला सोडून देत. मग त्यानंतर आमचा कडेलोट तरी होई किंवा आम्हाला पंख फुटत. गंमत म्हणजे कडेलोट झाला काय किंवा पंख फुटले काय, डोक्यात ज्ञानाचा प्रकाश पडे. सरांचा मानस विद्यार्थ्यांना आयते देण्याचा नसे. विद्यार्थ्यांनी धडपडावे, विचारविनिमय करावा, एकदुसऱ्याशी वाद-विवाद करावा हे त्यांना अभिप्रेत असे. निदान औत्सुकतेच्या अंधारमय मार्गावर दुसऱ्या टोकाला प्रकाश आहे हे आम्हाला कळावं म्हणून.

सर दरदिवशी वेळेच्या आधीच वर्गात येऊन बसलेले असत. त्यामुळे उशिरा येण्याऱ्यांची पंचाईत होई. ते फक्त पाहात त्या लेटलतिफांकडे. त्यांच्या पाहण्यात एक वेगळीच जरब असे. त्यामुळे उशिरा येणारे दुसऱ्या दिवशी वेळेवर हजर असत. न रागावता विद्यार्थ्यांकडून इच्छित काम करून घेणे हे त्यांच्या नजरेला सवयीचे झाले होते किंवा कधी कधी एखाद्याकडे संपूर्णपणे दुर्लक्ष करूनही त्याला मार्गावर आणण्याचे त्यांना खूपच चांगले जमत असे. लाकडी फरसबंदी असलेल्या स्कूल ऑफ आर्टमध्ये सरांच्या बुटांचा होणारा बुलंद आवाज हा विद्यार्थ्यांवरील एका वेगळ्याच वचकाचा भाग होता आणि त्यावर त्यांच्याच चालण्याची मालकी असावी, इतकी ती त्यांचीच होती. तो आवाज कानावर पडताच सगळ्यांचे पाय आपापल्या जागेकडे वळत आणि त्यानंतरची मूक, धीर-गंभीर शांतता आम्हा सगळ्यांना कामाला लावी. कला-अभ्यासात आणि निर्मितीत शांतता, एकाग्रता आणि कृती यांचा एकदुसऱ्याशी अनोन्यसाधारण घनिष्ठ संबंध आहे याचा आम्हाला उशिरा का होईना पण त्यांच्याच सान्निध्यात साक्षात्कार झाला आणि हा संबंधच जागतिक कलाक्षेत्रातील अनेक नव्या शोधांचा जनक आहे, हे सरांमुळेच आम्हा विद्यार्थ्यांना उमजले. हे जेव्हा आमच्या लक्षात आले तेव्हा त्यांच्या दूरदृष्टीची आणि त्यांच्यातील चित्रकार शिक्षकाच्या मागे उभ्या असलेल्या त्यांच्या उत्तुंग व्यक्तिमत्त्वाची आम्हाला खऱ्या अर्थाने ओळख पटली.

प्रोग्रेसिव चित्रकारांना वैचारिक बळ तथा नैतिक पाठिंबा देणारे व टाइम्स ऑफ इंडिया ह्या वर्तमानपत्रात कलासमीक्षा लिहिणारे रुडी लेडन आपल्या एका लेखात, पळशीकर सरांची शिक्षक म्हणून अनुभवलेली महती व्यक्त करताना लिहितात, ''सर जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टमध्ये प्रा. शंकर पळशीकर स्कूल अस्तित्वात आहे ही खरोखरच अद्‌भुत गोष्ट आहे व ती पळशीकरांचा शिक्षक तथा चित्रकार म्हणून असलेला दबदबा दर्शविते.''

माणसाच्या गराड्यात एकटे राहणे पसंत असल्याचे त्यांच्या देहबोलीतूनच व्यक्त होई. त्यांच्या त्या पसंतीबद्दल अनेकजण गैरसमज करून घेत. फार थोड्यांनाच त्यांचे ते एकटेपण भावत असे. कोणाला आवडो अथवा न आवडो सरांच्यात दोन्हीमुळे काहीही फरक पडत नसे. घर जसे त्यांचे असे तसेच स्कूल ऑफ आर्टही त्यांचेच असे. सर्वत्र त्यांचीच छाप दृष्टीस पडे. सरांशिवाय स्कूल ऑफ आर्टची कल्पना त्यांच्या विरोधकांनाही करणे कठीण वाटे. ह्यात काही रहस्य वगैरे नव्हते तर एका अस्सल व्यक्तिमत्त्वासाठी आर्ट-स्कूल हे एक चिरंतन चिंतनक्षेत्र होते. सर स्वतःच म्हणत, ''केवळ माझा होणं मला कोणत्याही क्षणी शक्य असतं; कारण मी सर्व काळ इतरांचाच असतो.'' सर्वांचे भान ठेवून केवळ स्वतःचा होणं यालाच जिवंत समाधी म्हणतात, हेच त्यातून त्यांना व्यक्त करायचे होते. सरांचे उद्‌गार आणि कृती यामध्ये भेद नसे; पाण्यात राहून त्यात न मिसळणाऱ्या तेलासारखे ते कसे काय राहू शकतात याचेच आम्हाला अप्रूप असे.

सर एक प्रतिभाशाली चित्रकार तर होतेच; परंतु एक सव्यसाची शिक्षक होते. त्यापैकी त्यांचे कोणते कार्य उजवे होते हे ठरवणं मात्र खरोखरच कठीण गोष्ट ठरेल. मला वाटतं ही दोन्ही कार्ये एकदुसऱ्याला पूरक ठरणारी आहेत हे त्यांनी चांगलेच ओळखले होते. शिक्षक म्हणून एकदा नोकरी मिळालीस की बहुतेकजण केवळ पाट्या टाकणेच पसंत करतात. सरांनी मात्र आपल्या नोकरी दरम्यान भरभरून ज्ञानाच्या पाट्या आणल्या आणि शब्दांच्या माध्यमातून तसेच प्रभावी प्रात्यक्षिकातून मुलांच्या डोक्यात रिकाम्या केल्या. सरांचे व्यक्तिचित्रणातील प्रात्यक्षिक इतके भारावून टाकणारे असे, की त्यांच्या त्या प्रभावात आधी प्रवेश करण्यासाठी दीर्घ पल्ल्याचा अभ्यास करावा लागे आणि त्यातून बाहेर पडण्यासाठी त्याहून अधिक आणि वेगळा प्रयास करावा लागे; शिवाय ते प्रात्यक्षिक कधी देतील ह्याचा नेम नसे. त्यामुळे विद्यार्थी कायम त्याची वाट पाहण्यात सतर्क राहात.

ते नेहमी म्हणत, 'प्रकाश' पाहायला शिका. प्रकाश आणि त्याच्या विविध छटा अनुभवायला शिका. हा प्रकाशच चित्रात महत्त्वाचे कार्य करीत असतो. त्यासाठी ते कला-इतिहासातील दाखले तद्वत सौंदर्यशास्त्रातील विविध रूपकांचा आधार घेत; परंतु त्याच वेळी ते ह्या दोन विषयांना प्रमाणापेक्षा अधिक डोईजड न होऊ देण्याचा सल्लाही देत.

चित्र हे प्रत्यक्ष दृश्य-अनुभवाचा विषय असल्यामुळे शक्यता आहे, की तो आपण कसा 'पाहतो' यापेक्षा कसा दिसतो यावर अधिक भर देतो आणि प्रकाशामुळे त्याच्या दिसण्यामध्ये होणारे बदल निरखत नाही. परिणामी व्यक्तिचित्रणात समोर बसलेल्या माणसाचे 'ओळखपत्र' रंगवतो; परंतु त्या व्यक्तीद्वारे स्वतःचे पाहणे व्यक्त करीत नाही. तद्वत रचनाचित्रात विषय आणि त्याच्याशी संबंधित कल्पनेचे बाह्यरूप टिपतो; परंतु त्याद्वारे स्वतःचे तद्संबंधीचे विचार प्रदर्शित करीत नाही, असे त्यांचे मत होते.

चित्र रंगवताना हवी असणारी सहजता आत्मसात करायची असेल तर चित्रकाराला धाडस हे करायलाच हवे; कारण यशाची वाट अपयशातूनच जात असते असेही त्यांचे मत होते. अपयशातून आपण अधिक शिकत असतो असे ते वरचेवर म्हणत आणि एकदा का ते पचवले, की चित्र हा आनंदाचा परिपाठ नव्हे तर जीववेडा हव्यास आणि मग, पुढे तो व्यासंगापर्यंत आपण नेऊ शकलो तर चित्र म्हणजे आपल्यासाठी अतर्क्य अनुभूती होऊन जाण्याची शक्यता असते आणि असे जर झाले तर चित्र आपल्या चिरंतन ध्यासाचे अंग होऊन राहते. आपले एक संवेदनशील अवयव होऊन राहते. मग संवेदना म्हणजे बीज आणि ते नवा अवयव म्हणजे अंकुर होऊन वाढते. ही वाढच आपल्याला चित्रकार असल्याचा अनुभव देण्याची शक्यता असते. सरांचे सगळेच शिकविणे कळत नाही तोवर कठीण वाटे आणि एकदा का कळले, की अधिक कठीण वाटायचे.

सर व्यक्तिचित्रण झरझर करत, कधी पातळ तर कधी जाड रंग लावत, कधी तर कॅनव्हासच सोडून देत; परंतु प्रकाशाची जाण कायम जागी आणि प्रखर ठेवत. खरं म्हणजे रेखन करतानाच येऊ घातलेल्या रंग-आलेपनाची कल्पना मूळ धरायला सुरुवात होई. व्यक्तीच्या आंतररचनेसोबत बाह्य प्रकाशाचे बदलणारे रूपाकारही त्यांना महत्त्वाचे वाटत. ते व्यक्ति-प्रकृतीच्या भावस्थितीचे वाह्यनकाशे असतात असे ते म्हणत. एकंदरीत रचना आणि प्रकाश यांचे संतुलित संगीत म्हणजे व्यक्तिचित्रण असेच त्यांना म्हणायचे असावे असे वाटावे इतके ते त्यांचे रंगकाम स्वरमय आणि एकजिनसी करत असत. त्यांची रंग आणि प्रकाशछटांची जाण जेवढी त्यांच्या आतून येत असे तेवढीच ती समोरच्या व्यक्तीशी त्यांनी साधलेल्या दृश्य-संवादातूनही व्यक्त होत असे. हा संवाद ओघवता आणि संतुलित असे. सरांसाठी प्रत्येक प्रात्यक्षिक एक प्रयोग असे आणि तो कधी फसत नसे हे विशेष; किंबहुना त्यातूनच त्यांना पुढच्या प्रयोगाची आगाऊ कल्पना येत असे. सरांची प्रात्यक्षिके आणि अप्रात्यक्षिके किंवा व्यावसायिक कामे यात काडीचाही फरक नसे. त्यामुळेच सरांनी केलेली दोन्ही तऱ्हेची कामे गाजली. सराव आणि काम यात त्यांनी फरक केला नाही. शिकणे आणि शिकविणे यामध्ये केला नाही. काल-आज-उद्या-परवामध्ये केला नाही. मनात एक आणि जनात एक यामध्ये केला नाही तसाच तो रंग आणि अंग यामध्ये केला नाही. कधी कधी तर त्यांचे न करणेच करणे असे आणि करणे पूर्वी कधी केलेच नाही अशासारखे असे.

सरांचे जे. जे. च्या संग्रही असलेले 'मिस के' हे एक प्रात्यक्षिक आहे; जे जागतिक पातळीचे समजले जाते. त्याचप्रमाणे 'शर्मा', 'गायकवाड' इत्यादी अनेक प्रात्यक्षिके अवर्णनीय आहेत आणि त्यापैकी अनेक जागतिक संग्रहालयातून प्रेक्षकांना मंत्रमुग्ध करीत आश्चर्यचकित करीत आहेत. सरांचे प्रात्यक्षिक ज्यांना ज्यांना पाहायला मिळाले त्या सर्वांना व्यक्तिचित्रण विषय म्हणजे कठीण कर्म वाटे आणि ते कठीणच त्यांना आव्हान देई आणि त्या विषयात गुंतवे. हा गुंतून पडण्यातला विरोधाभास नवल करण्यासारखा होता आणि किंबहुना तोच सरांच्या अप्रत्यक्षपणे शिकवण्याचा किंवा शिकण्याचा मार्मिक बंधही.

• • •

(शंकर पळशीकर : या 'शंकर पळशीकर Centenary Year of Artist's Birth आर्ट फाऊंडेशन'तर्फे प्रकाशित कॅटलॉगमध्ये समाविष्ट लेखातील काही भाग)

अनुक्रमणिका

आदरांजली

अस्मितादर्शकार डॉ. गंगाधर पानतावणे

प्रेमानंद गज्वी

दिनांक २७ मार्चची ती सकाळ. मोबाईल वाजला तेव्हा मी कुठं झोपेतून जागा होत मोबाईल ऑन केला तर डॉक्टर सुरेश मेश्राम म्हणाले. ''वाईट बातमी आहे, डॉक्टर गंगाधर पानतावणे गेले.'' हा धक्काच होता माझ्यासाठी. डॉक्टर गंगाधर पानतावणे हे आजारी आहेत हे माहीत असूनही मी काही क्षण एकदम गप्प झालो. क्षणभर सुचेना... आता काही महिन्यांपूर्वी डिसेंबरमध्ये त्यांचं पत्र आलं होतं. पत्रात म्हटलं होतं अस्मितादर्शला पन्नास वर्षे होताहेत. ३१ डिसेंबरला अस्मितादर्शचा सुवर्णमहोत्सवी सोहळा संपन्न होत आहे. ती तारीख राखून ठेवा. त्या सोहळ्याला तुम्ही यायचे आहे; शिवाय सोहळ्याच्या निमित्ताने अस्मितादर्शचा अर्धशतकपूर्ती विशेषांक काढायचे ठरले आहे. त्यासाठी एक लेखही पाठवा. अनेक वर्षांचा स्नेह... मी लागलीच फोन करून अस्मितादर्शच्या अर्धशतकीय वाटचालीस शुभेच्छा दिल्या आणि लेख पाठवतो, असेही सांगितले आणि मी आठेक दिवसांत लेख लिहिलाही. लेखाचं शीर्षक होतं 'नव्या वाङ्मयीन जाणिवांसाठी... शुभेच्छा!' अस्मितादर्शच्या सोहळ्यासाठी औरंगाबादला जायचे वेधही लागले होते; पण त्याआधीच फोन आला- डॉक्टर गंगाधर पानतावणे बाथरूममध्ये पडले आणि डोक्याला गंभीर इजा होऊन ते कोमात गेले. त्यांना हॉस्पिटलमध्ये ॲडमिट केलेले आहे. भेटायला येऊ नका. डॉक्टर भेटू देत नाहीत.

-पण मन डॉक्टर गंगाधर पानतावणे यांना भेटू इच्छित होतं आणि ते स्वाभाविकच होतं. गेली चाळीस वर्षे अस्मितादर्श हे निमित्त असलं तरीही एक वेगळा स्नेहबंध जुळला होता. त्यांची आणि माझी पहिली भेट झाली ती मुंबईतील दादर येथील पास्ता रोडवरील बुद्धभूषण प्रिंटिंग प्रेसच्या आवारात. जिथं अस्मितादर्शचा वाचक-लेखक मेळावा होता. ते वर्ष होतं १९७७. तिथं मी डॉक्टर पानतावणे यांना प्रथम पाहिलं. तिथं सादर झालेल्या कविसंमेलनात भागही घेतला. त्याच काळात कथाकार वामन होवाळ, केशव मेश्राम अशा अनेक साहित्यिक लोकांशी ओळखी झाल्या. या क्षणी आणखी एक स्मरते. बुद्धभूषण प्रिंटिंग प्रेसमध्ये अस्मितादर्शचा वाचक-लेखक मेळावा सुरू असताना दादर पूर्वेला सिद्धार्थ वसतिगृहाच्या प्रांगणात त्याच दिवसांत दलित साहित्य संमेलनही सुरू होतं. इतर मित्रांच्या सोबत तिथेही मी हजेरी लावली होती. आता या क्षणी त्या दोन्ही संमेलनांचे अध्यक्ष किंवा स्वागताध्यक्ष कोण होते ते स्मरत नाही. ते काहीही असो, पण आंबेडकरवादी विचारांची दोन शकलं उडाली आहेत एवढे जाणवले.

मी त्या काळाचा विचार करता एक नवोदित होतकरू कवी-कथाकार होतो. माझी पहिली कथा १९७३ साली नवाकाळमध्ये तर पहिली कविता १९७४ साली अनुराधा मासिकात प्रकाशित झाली होती आणि त्यानंतर इतरत्र काही कविता आणि कथा प्रकाशित झाल्या. त्या काळात १९७२ च्या कालखंडात दलित पँथर या

प्रेमानंद गज्वी (जन्म १९४७) हे मराठीतील महत्त्वाचे नाटककार आहेत. 'किरवंत', 'गांधी आणि आंबेडकर' ही नाटके आणि 'घोटभर पाणी' या गाजलेल्या एकांकिकेसह त्यांनी महत्त्वाचे विपुल लेखन केले आहे.
संपर्क :
भ्रमणभाष : ९८२१७७१८८४

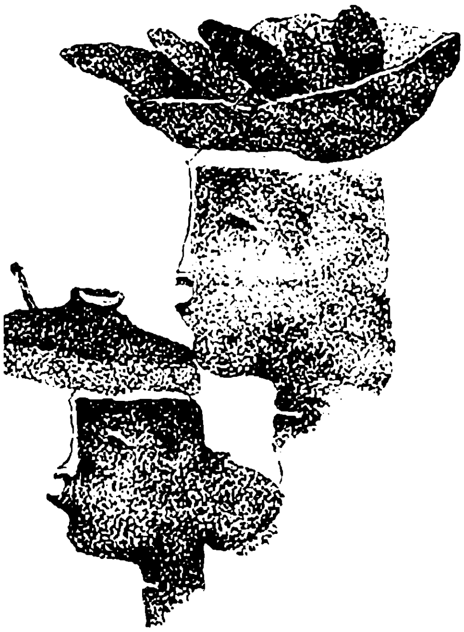
अनुक्रमणिका



संस्थेचा मुंबईत प्रचंड दबदबा होता. राजा ढाले, नामदेव ढसाळ, प्रल्हाद चेंदवणकर, अर्जुन डांगळे अशा काही मित्रांशी, जे दलित साहित्याबद्दल खूप बोलत. पण का कुणास ठाऊक मला त्याचे आकर्षण वाटत नसे. त्या काळात दलित पँथरच्या प्रभावात न आलेला तरुण विरळाच. पण मी मात्र पँथरच्या कुठल्याच मोर्च्यात सामील झालो नाही. हे असे का घडले असावे? तर लहानपणी माझ्यावर झालेला बौद्ध धम्माचा संस्कार हे कारण असावे! मी जर बौद्ध असेन तर मग दलित कसा? हा तो संस्कार!

मी मुंबईत एकांकिका स्पर्धा वा नाटके करीत असे. एका स्पर्धेसाठी मी 'घोटभर पाणी' ही एकांकिका लिहिली. तिचा प्रयोग झाला आणि लेखनाचा पुरस्कार मिळाला. त्यानंतर ती एकांकिका एखाद्या मासिकात प्रसिद्ध व्हावी असे मला वाटले आणि मी ती एकांकिका प्रथम राम पटवर्धन संपादक असलेल्या सत्यकथा या मासिकाकडे पाठविली. पटवर्धनांनी सत्यकथेचे वाङ्मयीन स्वरूप लक्षात घेता ती छापता येणार नाही; पण प्रयोगाला नक्की येईन असे म्हणाले आणि ते आलेही. दोनदा. आणि मग ती एकांकिका मी अस्मितादर्शला पाठवली. चार-पाच महिने झाले तरी अस्मितादर्शच्या पानतावणे यांचे काहीच उत्तर न आल्यामुळे ती एकांकिका मी नाट्यदर्पणला दिली आणि ती लागलीच छापूनही आली आणि महिना जातो न जातो तोच 'घोटभर पाणी' अस्मितादर्शच्या दिवाळी अंकात छापून आली. हे वर्ष होतं १९७८. (एकच मजकूर दोन वेगवेगळ्या अंकांत छापून येणे बरे नसते हे ऐकून मला माहीत होते; पण आता काही करणे शक्य नव्हते.) आणि इथूनच डॉक्टर पानतावणे यांच्याशी स्नेह वाढत गेला. पत्रव्यवहारही आणि दरम्यान काही कविताही अस्मितादर्शमधून प्रकाशित झाल्या. अस्मितादर्शचा अंक माझ्याकडे येत असे. इतरांचं साहित्य मी वाचत असे. हळूहळू कुठल्या संपादकाची काय भूमिका आहे, हे कळत गेले. अस्मितादर्श हे दलित साहित्याबद्दल भरभरून बोलते हे कळत होते. त्यामुळे दलित जीवनाविषयी लिहिले तरच त्या अंकात प्रकाशित होईल असे वाटले आणि एक 'निर्धार' नावाची कथा लिहून अस्मितादर्शला पाठवली. डॉक्टर पानतावणे यांचे पत्र आले- तुम्हाला कविता खूप चांगली जमते; पण कथा चांगली जमत नाही! (एव्हाना माझ्या दहा-बारा कथा अनुराधा आदी विविध वाङ्मयीन नियतकालिकांत प्रसिद्ध झाल्या होत्या.) पुढे ती कथा 'अस्तित्व' या लघु अनियतकालिकात प्रसिद्ध झाली. खरं तर आता डॉक्टर पानतावणे यांचा प्रचंड राग येऊन पाच-दहा कथा लिहून अस्मितादर्शकडे पाठवून द्यायला हव्या होत्या; पण घडलं

अस्मितादर्श



भलतंच. कविता आणि कथा हे दोन्ही वाङ्मय प्रकार माझ्यापासून दूर जात राहिले आणि याचं कारण होतं 'घोटभर पाणी' ही एकांकिका. या एकाच एकांकिकेने माझे नाव मराठी साहित्यवर्तुळात चर्चिले जात होते. पुरस्कार मिळत होते. थोडक्यात मी हवेत तरंगत होतो. या तरंगलेपणात आरक्षणाच्या संदर्भातील 'अभयारण्यातील ससा' (१९७९) ही एकांकिका लिहिली आणि अस्मितादर्शला पाठवून दिली. कारण एव्हाना अस्मितादर्शची वैचारिक भूमी मला स्पष्ट होत गेली होती. अस्मितादर्श दलित साहित्याचे मुखपत्र म्हणून काम करू लागले होते. अर्थातच प्रेरणास्थानी होते डॉक्टर बाबासाहेब आंबेडकर. दलितांच्या प्रश्नांवरील सदर एकांकिका अस्मितादर्शमध्ये छापून येईल म्हणून वाट पाहात राहिलो. थेट दिवाळी अंकाची. पण त्या अंकात एकांकिका आलीच नाही. मी पानतावणे यांना पत्र लिहिलं. पत्राचं उत्तर आलं, मी एकांकिका छापेन असे कधी म्हटले... याचा मला राग आला हे खरंच; पण लेखक बिचारा काय करू शकतो? पुढे ती एकांकिका नाट्यदर्पणमध्ये प्रकाशित झाली. तर असं हे आमचं लेखक-संपादकाचं नातं!

अमावस्येनंतर चंद्र कलेकलेनं विकसित होत जातो. तसा माझ्यातला लेखक एकेक पाऊल पुढे टाकत स्वतःला सिद्ध करत होता. देवनवरी (१९८०), किरवंत (१९८१), वांझमाती (१९८२) आणि तन-माजोरी (१९८३). तन-माजोरीनंतर रेकॉर्डच केला. राज्य नाट्यस्पर्धा ते थेट लंडन व्हाया व्यावसायिक रंगभूमी विथ नाना पाटेकर. या सगळ्यांचा परिणाम असा झाला की, मी दलित साहित्य वा दलित रंगभूमी मानत नसतानाही नागपूर येथे १९८८ साली झालेल्या चौथ्या अखिल भारतीय दलित नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्षपद मला देण्यात आले आणि मीही ते स्वीकारले. केवळ नाटककार प्रा. दत्ता भगत यांच्या आग्रहामुळे. वास्तविक एखादा लेखक एखादा वाङ्मयप्रकार मान्य नसताना त्या विचारप्रवाहाच्या संमेलनाचे अध्यक्षपद कसे काय स्वीकारू शकतो, हा प्रश्न मला तेव्हाही होता आणि आजही आहे. दत्ता भगत प्रभृतींनी आपली माणसं जोडण्याचा केलेला तो प्रयोग असावा आणि मीही ते स्वीकारलं त्यामागे माझ्याही मनात जातव्यवस्थेत अडकलेल्या वाङ्मयीन प्रवाहाला मोकळं करता येईल काय? हा माझा हेतू असावा. म्हणूनच तर दलित साहित्य वा नाटक हा जाणीवपूर्वक घेतलेला सुजाण विराम आहे, अशी मांडणी माझ्या त्या अध्यक्षीय भाषणातून झालेली दिसते. अशा या संमेलनाचे उद्घाटक होते नामवंत नाटककार विजय तेंडुलकर. म्हणजे विविध विचारप्रवाहांतील लोक एकमेकांशी जोडून घेण्याचा तो काळ होता असे दिसते आणि म्हणूनच कदाचित जळगाव येथे संपन्न झालेल्या अस्मितादर्श वाचक-लेखक मेळाव्यास मला डॉक्टर गंगाधर पानतावणे यांनी प्रमुख पाहुणे म्हणून आमंत्रित केलेल होते. या मेळाव्याचे अध्यक्ष होते ताराचंद खांडेकर आणि स्वागताध्यक्ष होते मधुकरराव चौधरी. मधुकरराव चौधरी अत्यंत मृदुभाषी, स्वागतशील व्यक्तिमत्त्व. काही क्षण त्यांच्या सहवासात घालवता आले, हाही एक आनंद. याच संमेलनात कॉम्रेड शरद पाटलांशीही ओळख झाली.

अशा विविध पद्धतीनं डॉक्टर पानतावणे आणि मी आमच्यातील स्नेह वाढत होता. त्या स्नेहाचं फलित म्हणजे अस्मितादर्शसाठी एखादी एकांकिका पाठवा आणि मी गांधीजी आणि त्यांचं तत्त्व या संदर्भात लिहिलेली 'हे राम!' ही एकांकिका पाठवली आणि ती त्यांनी छापलीही आणि डॉक्टर पानतावणे यांनी त्या एकांकिकेचे खूप कौतुकही केले. हे कौतुक म्हणजे आमच्यातील स्नेह अधिक दृढ होण्याचा एक संकेत. डॉक्टर गंगाधर पानतावणे यांनी

अस्मितादर्शचे दिवाळी अंकाऐवजी विशेषांक काढले.

अस्मितादर्शमधून कविता, कथा, लघुनाट्य आणि आंबेडकरी विचारांचा मागोवा घेणारं वैचारिक वाङ्मय सतत प्रसिद्ध होत होतं. यामुळे दबलेला, पिचलेला आवाज आणि त्यांचं दुःख सतत पुढे येत होतं. डॉक्टर अमिताभसारख्या लेखकाची 'पड' ही पहिलीवहिली कथा जी पुढे प्रचंड गाजली किंवा वामन होवाळ यांच्यासारखा उत्तम, आदर्श कथाकथनकार किंवा असे अनेक लेखक सुधाकर गायकवाड, अशोक पवार, लोकनाथ यशवंत, प्रतिमा इंगोले, शरणकुमार निंबाळे, दादाकांत धनविजय ते नव्या पिढीचे डॉ. मच्छिंद्र चोरमारे असे असंख्य लेखक-कवी आणि जोडीला गंगाधर पानतावणे यांच्या संपादकीय कौशल्याला दाद देणारे वि.वा. शिरवाडकर, ग. त्र्यं. माडखोलकर, य.दि. फडके, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, दादा गोरे, प्रभाकर पाध्ये, पु.ल. देशपांडे असे मोठे वाङ्मयकार त्यांनी आपल्या संपादकीय कौशल्याने स्वतःशी जोडून घेतले होते.

अस्मितादर्श वाचक-लेखक मेळाव्याचे रूपांतर हळूहळू अस्मितादर्श साहित्य संमेलनात होत गेले. अनेक साहित्यिक अस्मितादर्श संमेलनाचे अध्यक्ष झाले. बाबुराव बागुल, राजा ढाले, नामदेव ढसाळ, फ.मुं. शिंदे, शंकरराव खरात, प्रा. कुमुद पावडे, वसंत मून, रा.ग. जाधव अगदी आजच्या काळातला गाजलेला सिनेदिग्दर्शक नागराज मंजुळे आणि प्रज्ञा दया पवार अशा अनेकांना अध्यक्षपदाचा बहुमान दिला. मीही चंद्रपूरला संपन्न झालेल्या विसाव्या अस्मितादर्श साहित्य संमेलनाचा अध्यक्ष होतो. ही सर्व अध्यक्षीय भाषणं म्हणजे डॉक्टर बाबासाहेब आंबेडकर यांच्या प्रेरणेनेच केलेलं आंबेडकरी विचारभूमीचं संगोपन होय. १९७४ सालापासून आजवर अस्मितादर्शची चौतीस साहित्य संमेलने झाली आणि पन्नास वर्षांचा काळही.

एखादी व्यक्ती तब्बल पन्नास वर्षे अत्यंत निष्ठेनं आपलं आयुष्य खर्ची घालते ही गोष्टच आजच्या अत्यंत स्वार्थी जगात दुर्मिळ अशी आहे. कविता, कथा, लेख आदी आलेल्या वाङ्मयांतून त्याची निवड करणं, दोष आढळल्यास संबंधितांना पत्र लिहिणं, दुरुस्त होऊन आलेलं वाङ्मय पुन्हा वाचणं, ते साहित्य मुद्रिताकडे देणं, प्रूफ वाचणं, अंक छापून झाल्यावर अंकाच्या घड्या घालणं, ते अंक वेष्ठनाधित करणं आणि मुख्य म्हणजे ज्यांना तो अंक पाठवायचा आहे त्यावर स्वतःच पत्ते लिहिणं आणि ते अंक स्वतःच पोस्टात नेऊन टाकणं अशी सर्वच कामं डॉक्टर पानतावणे एकटेच करत असत. प्राध्यापक असलेले डॉक्टर गंगाधर पानतावणे वर्गात विद्यार्थ्यांनाही शिकवत आणि साहित्यिकांना मार्गदर्शनही करत. डॉक्टर पानतावणे यांनी आजवर किती पुस्तकांच्या प्रस्तावना लिहिल्या असतील याची गणतीच नाही. सतत कामात व्यग्र असणं ही डॉक्टर पानतावणे यांची खासियत होती. त्यांनी त्यांच्या आयुष्याच्या सुरुवातीच्या काळात कविता केल्या. एकांकिका, 'माणुसकीचे बंड' असे नाटक आणि 'विद्रोहाचे पाणी पेटले आहे' अशी अनेक पुस्तकं त्यांनी लिहिली. डॉ. गंगाधर पानतावणे अखिल भारतीय साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदासाठी दोन वेळा उभे राहिले. पण त्यांच्या वाङ्मयीन कार्याची दखल मराठी साहित्यविश्वानं घेतली नाही. तीच गोष्ट साहित्य आणि संस्कृती मंडळाच्या अध्यक्षपदाबाबतीतही म्हणता येईल. (त्या वेळेस असं म्हटलं गेलं की, डॉ. पानतावणे यांचा आर. एस. एस. शी संबंध असल्यामुळे त्यांना अमेरिकेतील San Francisco येथे संपन्न झालेल्या पहिल्या विश्व मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षपद देण्यात आले.) अगदी याच पद्धतीनं आपल्या चुकांची दुरुस्ती करत भारत सरकारनं त्यांना पद्मश्री ही पदवी २०१७ साली बहाल केली. पण तो राष्ट्रपतींच्या उपस्थितीत होणारा सत्कार सोहळा पाहण्याची उसंतच काळाने डॉ. पानतावणे यांना दिली नाही. एवढंच नाही तर त्यांनी ३१ डिसेंबरला संकल्पित केलेला अस्मितादर्शचा अर्धशतकपूर्ती सोहळाही त्यांना अनुभवता आला नाही. त्या सोहळ्याच्या तीन-चार दिवस आधीच ते बाथरूममध्ये घसरून पडले. डोक्याला मार लागला. ते कोमात गेले आणि तब्बल तीन महिन्यांच्या आत मृत्यूनं डाव साधला. मृत्यू कुणाचाही असो... एखाद्या लांबचा सहहृय किंवा जवळचा कुणी. आयुष्यभर एका विशिष्ट ध्येयानं प्रेरित होऊन आपला सगळा जीवनकाळ त्या कार्यात समर्पित करणारे डॉ. गंगाधर पानतावणे आता आपल्यात नाहीत, ही खंत सतत मनात राहील. केवळ आदरांजली वाहणं एवढंच आता आपल्या हातात आहे.

• • •

दृश्यकला

विवियन मेयर

नितीन दादरावाला

काफ्काच्या फक्त दोन कथा तो जिवंत असेपर्यंत प्रकाशित झाल्या होत्या. आपल्यानंतर आपले सगळे लेखन नष्ट करण्याच्या सूचना त्याने आपला मित्र मॅक्स ब्रॉड ह्याला दिल्या होत्या. काफ्काच्या मृत्यूनंतर मॅक्स ब्रॉडने त्याचे लेखन वाचून त्यातील काही अपूर्ण भाग काफ्काबरोबरच्या चर्चा आठवून पूर्ण केला व ते सारं लेखन प्रसिद्ध केलं. जागतिक साहित्यविश्वात काफ्काच्या लेखनाचा विचार न करता साहित्यासंबंधी बोलताच येत नाही अशी आज स्थिती आहे. वॅन गॉगसारख्या चित्रकाराचं त्याच्या हयातीत एकही चित्रं विकलं गेलं नाही. त्याचं जगणं हे त्याच्या चित्रकार म्हणून जगण्याच्या अस्तित्वाची लढाई म्हणून पाहिलं जातं. एखाद्या गोष्टीचा जन्मभर ध्यास घेणे म्हणजे काय हे सांगताना आजही वॅन गॉगचं उदाहरण दिलं जातं. विवियन मेयर ह्या छायाचित्रकार महिलेचा विचार करताना ह्या दोन उदाहरणांची आठवण होते.

२००७ साली जॉन मलूफ ह्या पत्रकाराने शिकागो येथील फ्ली मार्केटमधून (तिकडचा चोरबाजार) एक मोठा खोका विकत घेतला. त्यात त्याला शेकडो डेव्हलप केलेले निगेटिव्ह रोल्स सापडले. त्यातील काही रोल्स त्याने डेव्हलप केले आणि एका अशा छायाचित्रकार स्त्रीचा शोध लागला, जिचे एकही छायाचित्र कुठेही प्रसिद्ध झाले नव्हते आणि तिच्या कामावर अनेक पुस्तके प्रकाशित होत आहेत. तिच्यावर माहितीपट निघताहेत. तिच्या छायाचित्रांची कलासंग्रहालयात प्रदर्शने भरताहेत. तिने मागे ठेवलेल्या अंदाजे दीड लाख निगेटिव्हज्, असंख्य घरगुती चित्रपट, ऑडिओ टेप्स, इत्यादी सामानातून एक एक संदर्भ, धागेदोरे जोडत तिचं गूढ व्यक्तिमत्त्व हळूहळू आकार घेऊ लागलंय.

२००७ साली जॉन मलूफ हा पत्रकार शिकागो आणि आसपासचं पोतेज पार्क ह्या परिसराच्या इतिहासावर एक प्रकल्प करत होता. स्थानिक फ्ली मार्केटमध्ये काहीतरी संदर्भ मिळेल म्हणून भटकत असताना ऑक्शनमध्ये काही खोके आहेत असे त्याला कळले. त्यातील एक खोका त्याने चारशे डॉलर्सची बोली लावून विकत घेतला. घरी येऊन पाहतो तर त्यात शेकडो निगेटिव्हज् आणि अगणित डेव्हलप न केलेले कॅमेऱ्याचे रोल्स होते. आपले पैसे वसूल व्हावेत म्हणून त्याने त्यातल्या काही निगेटिव्हज् प्रिंट केल्या आणि ब्लॅक ॲण्ड व्हाईट फोटोंची एक मालिकाच त्याला बघायला मिळाली. खोका आणखी तपासल्यावर कुठल्यातरी एका फोटोलॅबच्या पावतीवर विवियन मेयर हे नाव मिळालं. त्याने लगेच इंटरनेटवर/फ्लिकरवर व इबेवर ह्यातील काही फोटो चाळीस डॉलरला विकायला काढले. फ्लिकरवर अनेक कॉमेंटस् आल्या. त्यातील काहींनी तिची तुलना रॉबर्ट फ्रॅंक व वाकर इव्हान्स या ख्यातनाम छायाचित्रकारांशी केली. ते लगेच विकले गेले. मग त्याने विवियन मेयर हा ब्लॉग तयार केला आणि त्यावर तो रोज काही फोटो अपलोड करू लागला.

नितीन दादरावाला
(जन्म १९५५)
हे मुंबईत वास्तव्य करीत असलेले नामवंत चित्रकार आहेत. अमूर्त शैलीतील त्यांची चित्रे जाणकारांनी नावाजली आहेत. त्यांची छायाचित्रेही गाजलेली आहेत. त्यांनी चित्रकलेवर आणि छायाचित्रणावर लेखन केले आहे. 'प्रतिमा प्रचीती' (२०१३) या पुस्तकात त्यांचे जागतिक महत्त्वाच्या २५ छायाचित्रकारांवरील लेख संग्रहित केलेले आहेत. साहित्य अकादमी निर्मित डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांच्यावरील माहितीपटाची पटकथा त्यांनी लिहिली आहे आणि सहदिग्दर्शनही केले आहे. संपर्क :
nitinda77@gmail.com
भ्रमणभाष : ९८६९२७०४९४

गुगलवर त्याने हे नाव टाकून अनेकदा काही माहिती मिळते का ह्याचा प्रयत्न केला; पण यश आले नाही. निगेटिव्हज् विकून मिळालेल्या पैशाने त्याने ऑक्शनच्या दिवशी असे दुसरे खोके विकत घेणाऱ्यांशी संपर्क करून त्यांच्याकडील खोके विकत घेण्यास सुरुवात केली आणि प्रत्येक खोक्याबरोबर अधिकाधिक खजिना हातात आल्याचे त्याला कळत होते. त्याने फोटो प्रिंट करण्याचे आणि निगेटिव्हज् स्कॅन करण्याचे जुजबी ज्ञान शिकून घेतले आणि हळूहळू ही जी कोण बाई आहे, ती एक महान छायाचित्रकार आहे हे त्याला पटत गेले.

२००९ साली त्याने सहज गुगल सर्चवर विवियन मेयर हिचं नाव टाकलं. त्याच सुमारास शिकागो ट्रीब्यून ह्या अंकात तिच्या मृत्यूची बातमी आली होती. त्यातील पत्त्यावरून त्याने शोध घेतला तर शेवटच्या काळात तिच्या उपचारांचा खर्च करणाऱ्या तीन भावंडांचा शोध लागला व तिच्या जीवनाची कथा मलूफला कळली. नंतर आपल्या चार्ली सिस्केल या सहकाऱ्यासहित मलूफने विवियनवर एक माहितीपट निर्मिला व विवियन मेयर ही वेबसाईट सुरू केली व विवियनने जन्मभर वेगवेगळ्या कुटुंबांत दाईचं (नॅनी) काम केलं. तिनं ज्या कुटुंबात काम केलं, ज्या मुलांना वाढवलं त्यांचं संगोपन केलं, त्यांच्या मुलाखती मलूफने घेतल्या. मलूफने विकत घेतलेल्या खोक्यांमधून मेयरच्या अनेक वस्तू, निगेटिव्हज्, कॅमेरे, ऑडिओ टेप्स, वर्तमानपत्राची कात्रणं, पुस्तके, जुन्या पावत्या, अनेक न वटवलेले धनादेश, बुट, हॅटस् होत्या. ह्या साऱ्यातून विवियनच्या जीवनाचे छोटे छोटे पैलू त्याच्या लक्षात आले.

मलूफने तिच्या निगेटिव्हज डेव्हलप करून नव्या तंत्राने स्कॅन करून संगणकावर पाहण्यास सुरुवात केल्यावर त्याच्या लक्षात आलं की हा प्रचंड खजिना आपल्याला सापडला आहे. तो म्हणतो की, तिचे फोटो पाहता पाहता माझं छायाचित्रण कलेचं शिक्षणच झालं. मलूफने एखाद्या रहस्यकथेतील गुप्त पोलिसाप्रमाणे विवियनचा शोध घेतला. तो विवियनला भेटलेल्या किमान नव्वद लोकांपर्यंत माहिती घेण्यासाठी पोहचला. त्यांच्या मुलाखती त्याने रेकॉर्ड केल्या; शिवाय विवियनची फ्रान्समधील व न्यूयॉर्कमधील मुळे शोधण्याचा प्रयत्न केला. तिच्या आयुष्याचे गुंतागुंतीचे संदर्भ तिने मागे ठेवलेल्या खोक्यातील सामानामधून मलूफने समजून घेतले. तिच्या आगळ्यावेगळ्या जीवनाचा त्यामुळे थोडाफार छडा लागतो; पण तिच्या मनाचा मात्र थांग लागत नाही. ह्या साऱ्यात फार मोठा आर्थिक फायदा सुरुवातीला नजरेसमोर नसतानाही मलूफने मेयरच्या सर्व छायाचित्रणाला उचित न्याय मिळावा म्हणून एकप्रकारची चळवळच सुरू केली. मलूफ म्हणतो की, विवियनने जणू हे सारं करण्यासाठी त्याला सापळ्यातच अडकवलं.

विवियन डोरोथी मेयर हिचा जन्म १ फेब्रुवारी १९२६ रोजी न्यूयॉर्क येथे झाला. तिची आई मारीया जन्माने फ्रेंच व वडील चार्ल्स मेयर हे ऑस्ट्रियन होते. बालपणी फ्रान्स आणि अमेरिका असा तिचा दोनतीनदा प्रवास झाला. ती मुख्यतः तिच्या आईबरोबर वाढली. ती चार वर्षांची असतानाच तिचे आईवडील विभक्त झाले. विभक्त झाल्यावर त्या दोघी फ्रान्सला गेल्या. १९५१ साली वयाच्या पंचविसाव्या वर्षी विवियन फ्रान्सहून न्यूयॉर्क इथे आली. सुरुवातीला तिने तयार कपड्याच्या कारखान्यात काम केलं. त्या काळात ती जानिन बर्ट्रांड ह्या आईच्या मैत्रिणीच्या घरात राहिली. जानिन विवियनच्या आईच्या गावची होती. ती छायाचित्रकार होती. छायाचित्रणाचे प्राथमिक धडे विवियनने तिच्याकडे घेतले असण्याची शक्यता आहे; पण अधिक माहिती अजून मिळालेली नाही.

१९५१ ते १९५६ तिने न्यूयॉर्क येथील साऊथहॅम्पटन या भागात दाईचे काम करण्यास सुरुवात केली. १९५६ साली ती शिकागो शहराच्या उत्तर किनाऱ्यालगत स्थलांतरित झाली. आपल्याला काहीच येत नाही अशी तिची भावना होती. ह्यानंतरची चाळीस वर्षे तिने मुख्यतः विविध कुटुंबांत काम केलं. १९५६ ते १९७३ ह्या काळात गेन्सबर्ग व रेमंडस् ह्या कुटुंबांतील मुलांना सांभाळण्याचं काम केलं. त्यांच्याकडून मिळालेल्या माहितीनुसार ती मुलांना बाहेरचं जग दाखवण्यास अतिशय उत्सुक असे. ती आपलं खाजगीपण कटाक्षाने जपणारी व्यक्ती होती. आपल्या फावल्या वेळात गळ्यात कॅमेरा लटकावून ती शिकागोच्या रस्त्यावरून तासन्तास भटकत असे.

जॉन मलूफने तिने ज्यांना वाढवलं अशा मुलांच्या मुलाखती घेतल्या आहेत. आता मोठ्या झालेल्या त्या मुलांनी आपल्या दाईच्या अनेक गोष्टी सांगितल्या. त्यावरून कळते ते असे की, ती डाव्या विचारांची समाजवादी होती व स्त्रीवादीही होती. ती इंग्रजी भाषा फ्रेंच वळणाने बोलत असे आणि इंग्रजी सिनेमे पाहून पाहून ती इंग्रजी बोलायला लागली. तिचा विक्षिप्तपणा अनेक अंगांनी प्रकट होत असे. वाटेत कुणी तिला नाव विचारलं तर ती मनात येईल ते नाव ठोकून देई. पुरुषी कोट आणि बूट घालणारी बाई म्हणून आसपासच्या वस्तीत ती ओळखली

जाई. लोक गरिबीत कसे जगतात हे दाखवण्यासाठी ती मुलांना गरीब वस्तीतून फिरवून आणत असे. मुलांनी जग नीट पाहावं अशी तिची इच्छा होती. मुलांना शाळेसाठी बसस्टॉपवर सोडल्यावर तिची शहराच्या गल्लीबोळातून कॅमेऱ्यासहित भटकंती सुरू व्हायची. शिकागो शहरात कुणी महत्त्वाची व्यक्ती आली तर विवियन आपला कॅमेरा घेऊन सज्ज असे. केनेडी, रूझवेल्ट, दाली ह्यांचे तिने फोटो काढले आहेत. ती जणू स्वयंघोषित पत्रकारच होती जी आपण जगत असलेल्या काळाच्या वृत्तांत जपून ठेवण्याचा प्रयत्न करत होती.

ॲवरॉन व नॅन्सी गेन्सबर्ग यांच्या कुटुंबातील तीन मुलांचा सांभाळ तिने दाई म्हणून केला. ह्या कुटुंबाबरोबरचे बंध शेवटपर्यंत राहिले. जॉन, लेन आणि मॅथ्यू ह्या तिन्ही मुलांचं तिच्यावर फार प्रेम होतं. त्यांच्या मते तिला नॅनी किंवा दाई म्हणून जगणं अजिबात आवडत नव्हतं; पण तिला दुसरी कुठलीही नोकरी मिळणं शक्य नव्हतं किंवा तिला आपल्याला काही दुसरं करणं शक्य आहे असा विश्वासच नव्हता. गेन्सबर्ग मुलांना दाखवण्यासाठी तिने एकदा मेलेला साप आणला. असल्या विक्षिप्त गोष्टी ती सहज करत असे. चायनीझ न्यू इयर परेट दाखवण्यास नेणे, आर्ट फिल्मला घेऊन जाणे, जवळच्या जंगलात स्ट्रॉबेरीज वेचण्यासाठी नेणे अशा गोष्टी ती मुलांना सोबत घेऊन करत असे. लहान मुलांना आपलेसे करण्याची विलक्षण हातोटी विवियनकडे होती. हे सांगताना लेन गेन्सबर्गचे डोळे ओलावले.

शिकागोतील ह्या कुटुंबात ती सतरा वर्षे दाई म्हणून होती. त्यांच्या म्हणण्यानुसार ह्या काळात तिला कुणाचाही एकसुद्धा फोन आला नाही. तिने लहानपणापासूनच्या एकाकीपणात काळाचे अनेक घाव सहन केले असावेत; पण तिच्या कठोर चेहऱ्यामुळे आणि कायम एकटे राहण्याचा निर्णय घेतल्यामुळे तिचा हा भावनिक कोपरा कायम अभेद्य राहिला. तिच्या सुट्टीच्या दिवशी ती शहराच्या रस्त्यातून फोटो काढत भटकत असे. तिच्या कंटाळवाण्या जगण्यात 'फोटो काढणे' हीच एक पळवाट होती. रोजच्या जीवनातील रस्त्यावरचे प्रसंग, माणसे, बाकावर झोपलेली माणसे, हसणारी मुले, ठेवणीतील कपडे घालून बाहेर पडलेल्या स्त्रिया हे तिचे छायाचित्रविषय होते. तिला कोणी मित्रमैत्रिणी नव्हत्याच. गळ्यात टाकलेला डुलणारा कॅमेरा हाच तिचा जन्मभराचा सोबती होता.

वर्तमानपत्रांची कात्रणं, सर्व पावत्या, कॅमेरे, पुस्तकं, कुठेतरी गराज सेलमध्ये मिळालेल्या कातडी बॅगा, हॅटस् अशा अनेक वस्तू ती जमवत राहिली. त्यामुळे तिच्याबरोबर तिच्या सामानाची खोकीसुद्धा घरे बदलत राहिली आणि प्रत्येक स्थलांतराबरोबर त्यांची संख्या वाढत राहिली. १९८७ साली दाईच्या कामासाठी झालेल्या एका मुलाखतीत तिने कुटुंबप्रमुखाला सांगितलं की, माझं सारं जीवन हे मी जमा केलेल्या खोक्यांमध्ये बंद आहे. मला कामावर ठेवलं तर माझ्याबरोबर माझं जीवन म्हणजेच माझ्या सामानाचीही व्यवस्था करावी लागेल. अमेरिकेत घरं मोठी असल्यामुळे गॅरेजमधून तिचं सतत वाढणारं सामानही सामावून जात होतं. ती कामावर रुजू झाली तेव्हा तिच्याकडे दोनशे खोकी होती. त्यातल्या बऱ्याच खोक्यांत निगेटिव्हज् व छायाचित्रणाची उपकरणे होती. काही खोक्यांमध्ये वर्तमानपत्रांची कात्रणे, मासिकं होती. चित्रपटाची ती चांगली समीक्षा करीत असे. इंग्रजी चित्रपट पाहता पाहताच तिचं खरं तर इंग्रजी भाषेचं शिक्षण झालं.

१९५९ ते १९६० ह्या काळात विवियनने आपल्या साठवलेल्या पैशांतून खूप मोठा जगभर प्रवास केला. लॉस ॲन्जेलिस, मनिला, बँकॉक, शांघाय, बीजिंग, भारत, सिरिया, इजिप्त, इटली ह्या देशांत/शहरांत ती कॅमेऱ्यासहित भटकली. फ्रान्समध्ये असलेले शेत विकून मिळालेला हिस्साही तिने ह्या प्रवासात वापरला.

'फाइंडिंग विवियन मेयर' ह्या माहितीपटात दाखवल्याप्रमाणे, विवियन ज्या कुटुंबातून राहिली तेथील मुलांनी, माणसांनी दिलेल्या मुलाखतीतून असे दिसते की ती इतरांना आपली ओळख प्रत्येकवेळी वेगळ्या नावांनी, आयुष्याचे भलतेच संदर्भ देऊन करीत असे. मुलांबरोबरचे तिचे वागणे हे खूपच प्रेरणादायी, उत्साहवर्धक, सकारात्मक, अनपेक्षित व कधी कधी भीतिदायक असे.

विवियनने वय झाल्यावर तिने एकेकाळी सांभाळ केलेल्या गेन्सबर्ग भावांनी तिची काळजी घेतली. तिला त्यांनी एक अपार्टमेंटही घेऊन दिले. नोव्हेंबर २००८ साली बर्फावरून घसरून पडून तिच्या डोक्याला इजा झाली. तिला हॉस्पिटलमध्ये नेण्यात आलं. जानेवारीत तिला हायलँड पार्क येथील नर्सिंग होममध्ये हलवण्यात आलं. तिथेच तिचं २१ एप्रिल २००९ ला निधन झालं.

आपल्या मृत्यूच्या दोन वर्षे आधी तिने आपले सामान ठेवण्यासाठी शिकागोत एक (स्टोरेज लॉकर) जागा घेतली होती. पण त्याचे भाडे देता न आल्याने मालकाने तिचे सर्व सामान फ्ली मार्केटमध्ये लिलावात विकले. त्यातीलच काही खोकी जॉन मलूफ याने विकत घेतली.

विवियन आपल्या कॅमेऱ्याच्या लेन्समधून नोंद



घेतलेल्या विषयांना कुठलीच शिस्त नसली तरी इतक्या प्रचंड प्रमाणात केलेल्या छायाचित्रणातून अनेक मालिका तयार होऊ शकतात. ह्यातूनच निवडलेल्या तिच्या निवडक छायाचित्रांची अमेरिका व युरोपमधील कलासंग्रहालयांत प्रदर्शने झाली व होत आहेत. तिच्या फक्त सेल्फपोर्ट्रेट्सवर एक पुस्तक आलंय.

तिच्या साऱ्या कामातून दिसते ती मानवी जीवनाची समज, माणुसकीचा ओलावा, खट्याळ खेळकरपणा, मनापासूनचा प्रामाणिकपणा आणि विषयाची नोंद घेण्याची आच. पैसा आणि प्रसिद्धीचा तिच्या छायाचित्रांना स्पर्शही झाला नाही. ह्या बाबतीत ती उदासीन होती की असं काही होऊ शकतं ह्याची तिला जाणीव होती की नाही हेही आपल्याला कळू शकत नाही. ती एक साधी फारसे शिक्षण न झालेली दाई होती. तिच्या जगात 'प्रसिद्धी मिळवणे' ही गोष्टही अस्तित्वात नसावी. १९५० आणि १९६० ह्या दशकात तिने न्यूयॉर्क आणि शिकागो येथील रस्त्यांवर काढलेली छायाचित्रे ही त्या काळातील महत्त्वाच्या नोंदी तर आहेतच; पण तिचा निरुद्देश, हेतू आणि निरागसपणा हा त्या छायाचित्रांचा महत्त्वाचा घटक/गुण आहे. १२० एम.एम.चा कॅमेरा वापरल्याने मोठ्या निगेटिव्हज्मुळे तिच्या फोटोत अधिकचा तपशील सहजपणे येतो. तिने काढलेली स्वव्यक्तिचित्रे नेणिवेच्या पातळीवर चित्रकारांशी तिचं नातं जोडतात. विवियनच्या कामाची ताकद म्हणजे अचूक फ्रेम, नेमक्या अचूक वेळेस कॅमेरा क्लिक करणं. प्रकाश योजना, हालचाली आणि रचना ह्यांचे अचूक मिश्रण तिला सापडले होते. एकदा रचना करून काढलेली फ्रेम तिने क्वचितच पुन्हा क्लिक केली असेल. आपण फोटो घेऊ शकत आहोत ह्यातच तिचा सारा आनंद होता. त्यातून काय निष्पन्न होणार आहे ह्याची तिला फिकीर नव्हती. नाही तर व्यावसायिक छायाचित्रकार जरा एखादी चांगली फ्रेम दिसली तर किमान दोन किंवा दहा-पंधरा वेळा तो फोटो काढतात; कारण नंतर तुलना करताना एखाद्या अधिकच्या फ्रेममध्ये काहीतरी अद्‌भुत घडलेले सापडू शकते; पण विवियनच्या मनात असे नंतरचे विचार कधी नव्हतेच. नाही तर हजारो निगेटिव्हज् रोलमध्येच राहिल्या नसत्या. फोटो काढताना जो विचार होत असे त्या क्षणी कॅमेऱ्याचा क्लिक आवाज होऊन तिच्या मनःपटलावर निगेटिव्हसारखी ती फ्रेम उमटत असे बस्स! ती त्यातच समाधानी होती. तिने काही घरगुती माहितीपटही केले आहेत आणि बऱ्याच ऑडियो टेप्सचं रेकॉर्डिंग केलं आहे.

तिच्या आयुष्यातील अनेक तपशिलांचा अजून थांग लागत नाही. जाणवतं ते हेच की विवियनला कुठल्याही तथाकथित सामाजिक चौकटीची गरज भासली नाही. ती हट्टाने स्वतःच्या अटींवर जगली. आपल्या जीवनातील खाजगीपणा तिने पराकोटीने जपला.

छायाचित्रण करणे हाच विवियनचा विरंगुळा होता. त्यातून मिळणारा आनंद ती घेत होती. आर्थिक परिस्थितीमुळे ते रोल्स पुढे डेव्हलप करून त्याचं अंतिम स्वरूप पाहणं तिला कदाचित शक्यही होणार नाही ह्याची जाण तिला मुळातच होती. रस्त्यावरून येणाऱ्या-जाणाऱ्या लोकांना पाहात राहायचं आणि व्ह्यू फाइंडरमधून साऱ्या फ्रेमचा तोल साधून कळ दाबायची हे आल्फ्रेड स्टिग्लीट्स ह्या महान छायाचित्रकाराचं तंत्र विवियनने अचूक साधलेलं दिसतं. आपल्या फोटोबद्दल जगाचं काय मत आहे ह्याचा तिच्या जगाशी काहीही संबंध नव्हता. साधेपणा आणि दैनंदिन जगातील सौंदर्य ह्या दोन गोष्टी तिच्या छायाचित्रणाची वैशिष्ट्ये म्हणून सांगता येतील. स्वतःला मिळणारा आनंद हेच तिचं अंतिम सत्य होतं. पाहण्याची उपजत दृष्टी तिला होती. तिचं काम हे मुलांना सांभाळणं हे होतं. त्यामुळे ज्या कुटुंबासोबत ती राहायची त्यांच्या जीवनातील सुखदुःखाशी, चढउतारांशी तिचं काही देणं घेणं नव्हतं. तोच तटस्थ, अलिप्तपणा तिच्या छायाचित्रणात आलेला दिसतो. रस्त्यावर अचानक दिसलेली कुठलीही घटना तिने कॅमेऱ्यात बद्ध केलेली दिसते.

तिने ज्या मुलांना वाढवलं ती तिच्यावरील माहितीपटात सांगतात की, ती छयाचित्रण आणि ह्या मुलांना दाई म्हणून सांभाळणं ह्या दोन्ही गोष्टींचा अचूक तोल सांभाळणे हे ती सहजपणे करत होती. मुलांना



अनुक्रमणिका



अनुक्रमणिका

फिरायला म्हणून शहराच्या मध्यभागी downtown मध्ये घेऊन जायचं आणि तेथे फोटो काढायचे. छोट्या गल्लीबोळात जाऊन ती कॅमेरा क्लिक करत असे. मनात मुद्दाम म्हणून ठरवलेला एखादा विषय नसल्यामुळे ती कुठलाही विषय वर्ज्य न मानता फोटो काढत असे.



१९७० च्या दशकाच्या शेवटी तिने रोलीफ्लॅक्स कॅमेरा वापरणे बंद केले. कारण माहीत नाही; पण ती एक्ट्राक्रोम हा रोल घेऊन तिने रंगीत स्लाईडस् काढणं सुरू केलं. स्लाईडचा फायदा असा असतो की, त्या प्रिंट करण्याची आवश्यकता नसते. स्लाईड छोट्याशा प्रोजेक्टरनेही बघता येते. हातात धरून छोट्याशा खोक्याला असलेल्या दुधी काचेला प्रकाशाच्या दिशेनं धरूनही बघता येते.

तिच्या कॅमेऱ्याने शहरात होणारे बदल बघितले, शहराच्या उत्कर्षांचा, भरभराटीचा काळ तिने गोठवून टाकला. दाई म्हणून काम करताना मुलं आणि त्यांचे पालक ह्यातील सौम्य आणि बोचणारे तीक्ष्ण क्षण सारख्याच वृत्तीने नोंदले. शहरातील ऐतिहासिक वास्तू आणि त्यांची पडझड आणि नूतनीकरण त्या जागी आलेल्या नव्या वास्तू ह्या साऱ्यांची नोंद तिच्या फोटोंमध्ये सापडते.

एवढ्या प्रचंड प्रमाणात छायाचित्रण करण्यामागे विवियनचा काय उद्देश होता ह्यावर कुठलाही प्रकाश पडत नाही. किंबहुना हेच कळते की कॅमेऱ्यातून जगाकडे पाहात असताना फ्रेम क्लिक करणं हाच तिचा छंद होता. तिला ह्यामधून प्रचंड आनंद मिळत असावा. मिळालेली प्रत्येक संधी तिने आपला छंद जोपासण्यासाठी वापरली. क्लिक केलेल्या प्रत्येक फ्रेमबरोबर ती स्वतःच्या मनःपटलावर ती छबी उमटवत होती. तिचं डार्करूम तिच्या मनातच होतं. जणू हे मनातलं डार्करूम तिचं गर्भाशय होतं.

तिच्या फोटोंवर अनेक छायाचित्रकारांच्या कामाचा दृश्यप्रतिध्वनी दिसतो. कदाचित वर्तमानपत्र किंवा मासिकांमधून पाहिलेल्या छायाचित्रांमधूनच तिचं शिक्षण झालं असावं.

विवियनच्या संग्रहातील छायाचित्रांच्या पुस्तकावरून तिला तिच्या छायाचित्रणासंबंधीच्या सामर्थ्याची नक्कीच जाणीव असावी असे वाटते. ब्रेसाँ, डीयान अरबास, विनोग्रॅड ह्या छायाचित्रकारांच्या कामात असं काही तरी आहे, की त्यांच्या छायाचित्रातील प्रत्येक व्यक्तीची दखल घेण्याइतपत त्यांना ह्या जगात महत्त्व आहे. त्यांच्या 'जगण्याच्या कथेला' त्यांच्यापुरता का होईना अर्थ आहे.

पामेला बानोस ह्यांनी विवियनवर एक पुस्तक लिहिलंय. त्यातून काही माहिती हाताशी लागते. १९५० साली मोमा न्यूयॉर्क येथे झालेलं 'पाच फ्रेंच छायाचित्रकार' हे प्रदर्शन विवियन मेयर हिनं पाहिलं असावं. ब्रसाई, ब्रेसाँ वगैरे छायाचित्रकारांचा तिच्यावर प्रभाव पडला असावा. तिच्या एका फोटोवरून ह्याची खात्री होते की, तिने हे प्रदर्शन पाहिलं असावं. हे प्रदर्शन सुरू असताना म्युझियमच्या देखाव्याजवळ तिने साल्वादोर दालीचा एक फोटो काढला आहे. मला तर ह्याचंच कौतुक वाटते की, दाईचं काम करणाऱ्या ह्या स्त्रीला दाली माहीत होता.

'पाहण्याची' बुद्धी उपजतच तिला होती असं तिच्या कामावरून दिसतं. कॅमेऱ्यामधून लोकांकडे बघताना तिने साधलेली सहजता ही तिचे वेगळेपण प्रस्थापित करते. सामान्य लोकांच्या रोजच्या व्यवहारातील जगण्यात असलेलं सौंदर्य/साधेपणा, त्यांच्या जगण्यातला सन्मान दाखवणं तिला अभिप्रेत असावं. मेयरच्या कामामध्ये



एकप्रकारची 'मिशनरी' करुणा दिसते. तिचे फोटो हे हळुवार, हळवे, मायाळू, आनंदित करणारे असले तरी कधी कधी ते आपल्याला अशांत करतात. ते अशा व्यक्तींचे फोटो आहेत, की ज्या भोवतालच्या जगाशी तुटलेल्या आहेत. विवियनचं त्यांच्याशी हे 'आऊटसायडर' असलेलं, तुटणारं नातं आहे. कॅमेरा ह्या माध्यमाद्वारे ती ह्या भोवतालच्या जगाशी एक सांधा साधू पाहाते. कॅमेऱ्यातून दिसणाऱ्या जगाचा एक भेदक प्रामाणिकपणा ती प्रकट करते. तिच्या छायाचित्रातून जाणवतं की, ती कॅमेरा अशा लोकांच्या बाजूने वापरतेय ज्यांचा आवाज समाजाला ऐकू येत नाही, ज्यांना समाजातील विषमतेने गप्प करण्यात आले आहे. उगाच ती सौंदर्य टिपण्याच्या मागे नाही तर ती भोवतालचं 'सत्य' नोंदण्याच्या मागे आहे. काही फोटोंतून असं दिसतं की, जे लोक तिचे चित्रविषय झाले आहेत त्यांना तिची दखलही नाही. तिचं आयुष्यच असं होतं, की कुणीही तिची दखल घेतली नाही आणि हे सारं पूर्णपणे निर्लेप, भावनारहित अशा अनेक फोटोंमधून व्यक्त होतं. बरेचदा तिच्या फोटोतील माणसं, स्त्रिया तिच्या कॅमेऱ्यातून आरपार पाहताहेत. काही थेट कॅमेऱ्यात पाहतात, पण त्यांना माहीत नाही, की विवियन त्यांचे फोटो काढतेय. रोलीफ्लॅक्स कॅमेऱ्यात वरून खाली पाहात फोटो क्लिक करावा लागतो. विवियन ही लोकांच्या जीवनात कॅमेऱ्याद्वारे डोकावतेय ही जाणीव छायाचित्रविषयावर पडलेल्या तिच्या स्वतःच्या सावलीद्वारे येते.

विवियनने उत्सवात मग्न असलेल्या लोकांचे फोटो काढले तसेच वाताहत झालेल्या लोकांचेही फोटो काढले. गोरे आणि काळे असा भेदभावही तिने कधी फोटो काढताना केला नाही. तिच्या वाटेत जे जे आले त्याच्या नोंदी ती घेत गेली. तिच्या कामाला कुठलीही ठरावीक दिशा नव्हती. त्यामुळे वाटेत येणाऱ्या प्रत्येक निनावी कथेवर ती अडखळली. तिच्या फोटोत विनोद आहे तसेच उपहासही आहे.

तिच्या फोटोफ्रेमवर दिसते एक घरातील बाई, नाईट गाऊनवर कोट घातलेली. कामावर जाण्यास निघालेल्या माणसाशी बोलणारी. तोंडात काही तरी धरलेला छोटा कुत्रा कॅमेऱ्याकडे बघणारा किंवा एक गोरा माणूस काळ्या माणसाच्या कपात पैसे टाकतोय आणि एक पांढरं कुत्रं पंगा घेतेय. दुकानाच्या शोविंडोवर मृगजळासारखं तिचं उमटलेलं प्रतिबिंब किंवा गाडीच्या पुढच्या सीटवर पेंगुळलेला माणूस थ्रीपीस सूट घालून डुलकी घेणारा, वर्तमानपत्र वाचणारे, वर्तमानपत्र विक्रेते डुलकी घेणारे अशा हजारो फोटोंमधून ती त्या शहराची कथा सांगतेय. प्रत्येक फोटोबरोबर ती कथेचा एकएक धागा विणत जाते. शहराचं त्या काळातील व्यक्तिमत्त्व तिने आपल्या छायाचित्रात पकडलं आहे हे जाणवतं.

विवियनने काढलेली स्वव्यक्तिचित्रे किंवा सेल्फपोर्ट्रेट्समधून तिच्या व्यक्तिमत्त्वाची थोडी ओळख पटत जाते. तिच्या अनेक फोटोंवर तिची सावली पडलेली दिसते; त्यावरून हॅट घातलेल्या बाईच्या सावलीतून विवियनचं व्यक्तिमत्त्व आकार घेऊ लागतं. मग ती दिसते चकचकीत पृष्ठभागावर पडलेल्या तिच्या प्रतिबिंबातून. कामगार काचेचा आरसा वाहून नेताहेत आणि त्या आरशात आपल्याला विवियनचा चेहरा कॅमेऱ्यासहित दिसतो. अचूक वेळ साधण्याची कला किंवा कॅमेरा अचूक क्लिक करण्याची कला तिला उपजतच असावी असे दर्शविणारे हे सेल्फपोर्ट्रेट्स आहेत. कधी तिची नुसती सावली दिसते तर कधी तिचा करारी चेहरा. ह्यावरून तिच्या व्यक्तिमत्त्वातील दुपदरीपण जाणवते. एक अतिशय सामान्य काम करणारी व्यक्ती व दुसरी अतिशय सर्जनशील. हा विरोधाभास वारंवार तिच्या कामात दिसतो, ही हॅट घालणारी बाई तिच्या प्रतिबिंबातून कुतूहल निर्माण करते. जिथे तिचा चेहरा दिसतो. तिथे ती दिसते, कशात तरी मग्न/गुंगून

गेलेली, उंच, थोडीशी अवघडलेली, पण तरीही स्वतःचं साधंसुधं अस्तित्व ठासून सांगणारी. जणू ती ह्या शहरात स्वतःच्या अस्तित्वाचा विचार करतेय.

आपलं आयुष्य अतिशय सामान्य आहे. काही तरी करायचं राहून गेलंय, अशा खंतीतून तिने हा एकप्रकारचा स्वतःचा सामान्यपणा विसरण्यासाठी लावून घेतलेला छंद असावा; ज्यातून प्रत्येक फ्रेम क्लिक करताना, व्ह्युफाइंडर-मधून बाहेरच्या जगाकडे बघताना ती तिचं सामान्यपण विसरत असावी. कदाचित तिच्या नकळत तिच्यामधील सर्जनशील ऊर्जा तिला हे करण्यास भाग पाडत असावी आणि हे करताना मिळणारा आनंद तिच्यासाठी पुरेसा असावा. तिला कल्पनाही नव्हती की, ती किती उत्कृष्ट छायाचित्रकार आहे. तिने सेल्फपोट्रेट्स काढताना वापरलेले कोन (angle), स्वतःच्या चेहऱ्यावर येणारी सावली किंवा विविध पार्श्वभूमींवर तिच्या सावलीची पडणारी बाह्यरेषा हेच तिचं व्यक्तिमत्त्व आहे. स्वतःच्या सावलीतून स्वतःचा शोध घेण्याचा हा प्रवास थक्क करणारा आहे. स्वतःच्या सावलीलाही ती आपल्या कामातून व्यक्तित्व (identity) मिळवून देते. स्वतःचं प्रतिबिंब हे कुरूपातल्या कुरूपालाही प्रिय असतं. विवियन आपल्या प्रतिबिंबातून ही जाणीव करून देते की माझं अस्तित्व इतक्या सहजपणे तुम्हाला पुसून टाकता येणार नाही. भले ह्या अजस्र पसाऱ्यात मुले सांभाळणाऱ्या दाईची कोण दखल घेणार आणि हे सारं करताना तिच्या कामातील सहजता कुठल्याही कलाशाळेत शिकवता न येण्याजोगी आहे. सेल्फपोर्ट्रेट्समधून ती वारंवार आपलं व्यक्तित्व तपासून पाहते, तसेच स्वप्रतिमांमधून आपलं स्वातंत्र्य अधोरेखित करते. तिच्या छायाचित्रांचे सौंदर्यशास्त्र हे तिचे इतके 'स्वतःचे' आहे; कारण तिच्यावर दुसऱ्या कुणाचे संस्कारच काही अपवाद वगळता दाखवता येत नाहीत. तिचं चित्रण हे कधी कधी अगदी भावनारहित वाटतं. हे सहज सवयीनं घडलेलं चित्रण वाटतं किंवा वेळ घालवण्यासाठी केलेलं चित्रण असलं तरी त्यानं तिची भावनिक घालमेल कुठेही नाही आणि कदाचित ह्यामुळेच तिने शेकडो/हजारो रोल्स किंवा निगेटिव्हज ह्या डेव्हलप केलेल्या नाहीत. कित्येक कॉन्टॅक्ट प्रिंट्स आहेत; पण त्यांचे पद्धतशीर प्रिंटिंगही नाही. हा पुढचा सोपस्कार तिला आर्थिकदृष्ट्या परवडणाराही नसावा.

जॉन मलूफ आणि इतर कलाक्षेत्रातील संबंधितांच्या प्रयत्नातून विवियनच्या छायाचित्रांची प्रदर्शने डेन्मार्क, शिकागो, लंडन, मॅनहटन, हॅम्बूर्ग ह्या शहरांतून झाली. इटली, अर्जेंटिना, इंग्लंड येथील वृत्तपत्रांत तिचे फोटो छापून आले. आतापर्यंत तिच्या कामावर तीन पुस्तके लिहिली गेली आहेत. विवियनच्या मरणानंतर तिच्या छायाचित्रांना आंतरराष्ट्रीय कीर्ती प्राप्त झाली आहे. अनेक राष्ट्रीय कलासंग्रहालये तिची छायाचित्रे विकत घेण्याच्या प्रयत्नात आहेत. गरिबीत मरून गेलेल्या विवियनने मागे ठेवलेल्या कामाची किंमत आता लाखो डॉलर्स आहे.

थोर अमेरिकन छायाचित्रकार रॉबर्ट फ्रँक ह्याच्याबरोबर आता विवियनची तुलना केली जाते.

विवियन मेयर ही जणू एखाद्या रहस्यकथेची दुःखी नायिका आहे आणि तिने खुणा म्हणून मागे ठेवलेल्या फोटोंमधून आपल्याला तिचा शोध घ्यायचा आहे. जॉन मलूफने ह्या खुणांमधून तिचा शोध घेण्याचा ध्यास घेतला आहे आणि आतापर्यंत तिचे जेमतेम २०% काम प्रकाशित झाले आहे. तिने तिची छायाचित्रे कुणालाही कधीच दाखवण्याचा प्रयत्न का केला नाही ह्या प्रश्नाचं उत्तर मिळणं कठीण आहे. तिने काढलेल्या व्हिडीओ आणि अनेक ऑडिओ टेप्स ह्यांना अजून प्रसिद्धी मिळालेली नाही. त्यातून विवियनच्या सृजनशील जीवनाचा आणखी एखादा अध्याय आपल्यासमोर येण्याची शक्यता आहे.

आता तिचे मागे राहिलेले काम ही एक 'इस्टेट' समजली जातेय आणि तिला वारस नसल्याने कूक कौंटी ह्या परगण्याने तिच्या संपूर्ण कामावर आता हक्क सांगितला आहे आणि त्या संबंधाची केस कोर्टात दाखल झाली आहे. ज्यांनी संपूर्ण आयुष्यात तिला एक फोनही केला नाही असे फ्रान्समधील चुलतभाऊ/नातेवाईक तिच्या फोटोंवर हक्क सांगू लागलेत. इथे 'प्यासा' चित्रपटातील मृत कवीच्या कवितांवर हक्क सांगणारे भाऊ/प्रकाशक आठवतात. विवियन जिवंत असती तर तीही म्हणाली असती ''जलादो इसे फूँक डालो ये दुनिया। मेरे सामने से हटालो ये दुनिया।।''

विवियनच्या साध्या सरळ जीवनात काही बदल घडवण्याची तिची धडपड दिसत नाही; तर दिसते ते शांतपणे सारं आहे तसं स्वीकारलेल्या स्त्रीचं आत्मवृत्त. विवियनविषयी माहिती गोळा करताना, नेटवर तिचे फोटो पाहताना, तिच्याविषयीची फिल्म पाहताना डोळे ओलावतात. मी छायाचित्रकार म्हणून जगण्याला एक अश्रू देणं लागतो.

• • •

संस्मरण

जव्हारचे दिवस

दीनानाथ मनोहर

मी, वाहारू, कुरंगी गावातील काही तरुण पोरं, आम्ही संध्याकाळी श्रीखेडला पोचलो आणि भिल्ल आदिवासींची वस्ती असलेल्या टेकाडावर चढून आलो, तर देवाजीच्या घरासमोर बरेच स्त्रीपुरुष जमा होऊन आमची वाटच पाहात होते. आम्हाला पाहिल्यावर खाटेवर बसलेल्या तीन-चार धयड्यांनी उठून आम्हाला जागा करून दिली. मी खाटेवर बसलो. समोर आलेल्या पाण्याच्या तांब्यानं पाणी प्यायलो, खाटेपासून जरा बाजूला जाऊन, जवळच्या झुडपाजवळ, राहिलेल्या पाण्यानं, चेहऱ्यावर पाणी शिंपडून, चेहरा, गळा जरासा ओला केला. अजून फेब्रुवारीच होता; पण सूर्याची उन्हं तापदायक होऊ लागली होती. खाटेवर बसल्यावर नकळतच माझी नजर ह्या टेकाडाच्या बाजूला लागूनच असलेल्या दुसऱ्या टेकाडावरील घरांकडे वळली. ह्या टेकाडावर कुडाच्या भिंतींची घरं, तर तिकडे पक्कं बांधकाम केलेली घरं. श्रीखेड तसं लहानसंच गाव, नाल्याच्या काठाला दोन टेकाडांवर, महाराष्ट्र व मध्य प्रदेशच्या सीमेवर वसलेलं. गाव महाराष्ट्रातील, पण गावाचं स्थान अशा जागी होतं की, गावात येण्याची मुख्य वाट मध्य प्रदेशातून आणि गावाचा सर्व संबंध मध्य प्रदेशातील खेतीया गावांशी. येथील आदिवासींच्या बोलण्यातही हिंदीचं प्रमाण जास्त. गावच्या दुसऱ्या उंचवट्यावर गावातील सधन आणि नेते मंडळीची वस्ती. पोलीस पाटील, सरपंच, पीक संरक्षण सोसायटीचे चेअरमन सगळी पदं म्हाताऱ्या कुत्र्या पावऱ्याच्या घरात. भिलांतही स्वतःची शेती असलेली शेतकरी कुटुंबे होतीच, तरी पण त्यांची वस्ती इकडच्या टेकडीवर इतर भिलांबरोबर. त्या टेकडावरून दोन-तीन तरुण पोरं इकडेच टेहळणी करत उभी होती. अंबरसिंगचे शिपाई... शहादा ग्राम स्वराज्य समितीचे कार्यकर्तेगावात येऊन पोचलेत, ही बातमी गावातील वजनदार मंडळीपर्यंत पोचलीय, असं दिसत होतं.

मी जागेवरू उठलो, दहा-पंधरा पावलं चालून टेकडीच्या माथ्याच्या कडेला असलेल्या निंबाच्या झाडाशी आलो. दूरवर खालच्या बाजूला देवाजीचं शेत दिसत होतं. सायंकाळच्या उन्हात दुरूनही शेतातील गच्च भरलेल्या कणसांच्या भारामुळे एका बाजूला झुकलेल्या दादरच्या हिरव्या पिवळ्या पिकावरून सर सर वाहणाऱ्या वाऱ्याच्या लाटा दिसत होत्या. माझी नजर बाजूला झाली आणि शेताच्या बाजूलाच घोड्यावर पोलीस पाटील आणि भोवती ठेंगा सोसायटीचे वॉचमन जमा झालेले दिसले. एकुणात उद्या देवाजीला दादर कापणी करायला, अपेक्षेप्रमाणे विरोध होणार हे आणि पोलिसांकडे संरक्षण मागूनही पोलीस हजर राहाणार नाहीत हेही स्पष्ट झालेलंच होतं.

खरं तर देवाजी विकलानं दोन दिवसांआधी आमच्यासोबत जाऊन रायखेड पोलीस स्टेशनला एक अर्ज दिला होता. अर्जासोबत देवाजीच्या शेताचा सातबाराचा

दीनानाथ मनोहर
(जन्म १९४०)
हे मराठीतील महत्त्वाचे कथाकार आणि कादंबरीकार आहेत. 'मन्वंतर', 'रोबो', 'फत्ते तोरणमाळ', 'कबीरा खडा बाजार में' या गाजलेल्या कादंबऱ्यांसह त्यांनी विपुल लेखन केले आहे. शहादा येथील आदिवासींमध्ये श्रमिक संघटनेच्या माध्यमातून समाजकार्य केले.
संपर्क :
dinamanohar@gmail.com
भ्रमणभाष : ९४०३४२२६२७

अनुक्रमणिका

उतारा जोडून, माझ्या ह्या शेतातील दादर कापणी करायला गावातील सधन शेतकऱ्यांचा विरोध होईल, सबब पोलिसांनी आपल्याला संरक्षण द्यावं, अशी विनंतीही केली होती. पोलीस हवालदार अपेक्षेप्रमाणे आदल्या संध्याकाळी गावात आला होता; पण देवाजीच्या घराकडे वा भिलाटीकडे न येता तो पलीकडच्या उंचवट्यावरील पोलीस पाटलांकडे उतरला होता. ''अंबरसिंगचे कार्यकर्ते पोलीस स्टेशनला येऊन गेलेत. खरं तर शांतता भंग होण्याची शक्यता आहे, म्हणून दखल घ्यायलाच लागेल आम्हाला. पण आम्ही आलो तर, दोन्ही गटांवर दंगलीची केस करावी लागेल. मग तुम्हाला त्रास होईल.'' असं सांगून हवालदारानं इथल्या ह्या समस्येचा निपटारा करण्याचा सल्ला दिला होता आणि रात्री मुक्काम करून, व्यवस्थित पाहुणचार घेऊन, सकाळी गव्हाचं एक पोतं बैलगाडीत घालून तो रायखेडला घराकडे परतला होता. टेकडीवर घडणाऱ्या अशा घटनांची माहिती अशा बारकाव्यांसकट आमच्याकडे पोचत होती.

माझ्या शेजारी येऊन उभा राहिलेला चंदर, घोडेस्वाराभोवती जमा झालेल्या हातात दंडे घेऊन असलेल्या वॉचमन्सची संख्या मोजून म्हणाला, ''दादा, परवानगी द्या, आता सर्व ठोले खाली उतरतो आणि ह्या ठेंगावाल्यांना ठोकून काढतो.'' सधन शेतकऱ्यांनी गावातील भील शेतकरी, मजूर ह्यांच्या दाबात ठेवण्यासाठी गावागावांत पीक संरक्षण सोसायट्या उभ्या केल्या होत्या. गुजरातमधून आयात करून आणलेले हे दंडधारी संटे वॉचमन गावात एकत्रच राह्यचे. त्यामुळे त्यांचा गावात दरारा होता. आदिवासींनी तर ह्या सोसायट्यांचं नामकरणच केलं होतं–ठेंगा सोसायट्या.

मी परत खाटेकडे वळलो. भोवताली बसलेल्या प्रौढ आदिवासी स्त्री–पुरुषांच्या चेहऱ्यांवर धावती नजर टाकली आणि म्हणालो, ''चंदर म्हणत होता, त्या ठेंगावाल्यांना खदेडून देतो आताच. पण आपल्याला तसं करायचं नाहीये. उद्या आपण देवाजीच्या शेतात जाऊ तेव्हाही आपली संख्या त्यांच्यापेक्षा खूप जास्त असेल. इतर गावातील आपले लोक आपल्या मदतीला येणार आहेत. आपली बायापोरंही असतील मोठ्या संख्येनं. तरीही आपण शांत राह्यचंय. ही लढाई वेगळी आहे, कायद्याची आहे. ही लढाई काही फक्त देवाजीपुरती, श्रीखेडपुरती नाही. म्हणूनच आपल्याला हाणामारी करायची नाहीये. हे लक्षात घ्या. आपण हा कार्यक्रम का घेतलाय, वाहारूभाऊ तुम्हाला सांगेलच परत एकदा.''



देवाजीच्या आणि इतरांच्या चेहऱ्यावर काहीसे गोंधळल्यासारखे भाव का आहेत ह्याबद्दल मला काहीसा अंदाज आला होता. ही नऊ एकर शेतजमीन, कुऱ्या पावराच्या नातवाच्या, रामदासच्या ताब्यात देऊन नऊशे रुपये कर्ज घेताना तोंडी करार झाला होता. जमिनीला भाडं नाही, पैशाला व्याज नाही. आता ही जमीन आपण कर्जाची फेड न करता, परत ताब्यात घेतोय, त्यांनी लावलेल्या दादरच्या उभ्या पिकासकट घेतोय, ह्यात नैतिक चूक आहे, अशी काहीशी टोचणी देवाजीला टोचत असावी. पण रामदास पावराची नियत प्रथमपासूनच लबाडीची होती. म्हणूनच देवाजीला अंधारात ठेवून, तलाठ्याला पानफूल देऊन सातबाऱ्याच्या उताऱ्यावर कब्जेदार म्हणून रामदास पावऱ्याचं नाव लागलं गेलं होतं. मी वाहारूभाऊनं ह्या विषयावर परत एकदा सविस्तर बोलायला हवं, असं सुचवलं.

पद्मश्री बाबा आमटे ह्यांच्या महारोगी सेवा समितीच्या चंद्रपूर जिल्ह्यातील मूल मारोडा येथील श्रमिक विद्यापीठ प्रोजेक्ट येथून आम्हाला म्हणजे मी, कुमार शिराळकर, विजय कान्हेरे, शिवराम जटाळे ह्यांना शहादा ग्राम स्वराज समितीत सामील होऊन दहाबारा दिवसच झाले होते. येथील आदिवासींची बोली भिलोरी–हिंदी भाषा मला बरीच समजू लागली होती; पण बोलता येत नव्हती.

वाहारूनं बोलायला सुरुवात केली. संथ धीम्या स्वरात, काहीसं थांबत. ''मुळात हा आदिवासींची फसवणूक करणारा सावकारीसारखा प्रकार आहे. हे पीक घेण्याकरिता लागणारा खर्च लक्षात घेतला तरी ह्या नऊ एकरांतून त्यांनी हजारो रुपयांची कमाई केली आहे. पहिल्या वर्षीच त्यांनी कमावलेले उत्पन्न, हे नऊशे रुपयांपेक्षा कितीतरी पटीनं मिळालंय त्यानला. त्यानंतर प्रत्येक वर्षाला त्यांनी प्रचंड कमाई केली आहे. देवाजीच्या जमिनीतून मुळात ह्या सधन शेतकऱ्याला असा व्यवहार करण्याची कायदेशीर मुभा नाही. सावकारी करायला लायसन्स लागतंय. ह्या अशा सधन शेतकऱ्यांच्या लुबाडणुकीला, फसवणुकीला, शोषणाला आपण मान्य

करून सर्व आयुष्य कष्ट करत राहिलो तरी आपण हे कर्ज फेडू शकणार नाही. कसं फेडणार हे कर्ज? अन् कसं जगणार? आपलं उत्पादनाचं साधनच आपल्याकडून काढून घेतलं तर पोराबाळांना काय खायला घालणार आहोत आपण? मग आपल्याच शेतावर आपण मजुरी करतो. एखाद्या कणसाला आपल्या पोरानं हात जरी लावला तरी ठेंगेवाले शिवीगाळ करतात. मजुरी करून कर्ज फेडता येईल का कधी? आता सरकार आपल्यासारख्या गरिबांनी ह्या गुलामीतून बाहेर पडावं म्हणून आपल्याला साथ देतंय. अंबरसिंग महाराजांना राज्यातले मोठमोठे नेते पाठिंबा देताहेत. हे शिकलेले कार्यकर्ते आपल्याबरोबर आहेत. जरा त्रास होईल, पण आपली जमीन आपण मुक्त करणारच आहोत. एक मात्र लक्षात ठेवा, तरुण पोरांनी हे ध्यानात घ्यायचं. उगाच हाणामाऱ्या केल्या तर पोलिसांना संधीच मिळेल. कोर्टाच्या केसेस लढवायला, शहाद्याला तारखांना चकरा मारायला, शिरस्तेदाराला द्यायला आपल्याकडे पैसे नाहीत. आपण हे आंदोलन करणार आहोत एकीच्या बळावर. कायद्याच्या बळावर. सर्व भिलांनी, मजुरांनी, लहान शेतकऱ्यांनी, स्त्री,पुरुष, पोरंपोरी सर्वांनी ह्यात सामील व्हायचंय.''

उन्हातान्हात भटकण्याची सवय नसल्यानं मी तर त्या रात्री लवकरच झोपेच्या स्वाधीन झालो. अधेमधे जाग आली की लक्षात यायचं आमच्या खाटेच्या भोवती आठदहा म्हातारी मंडळी बिड्या फुकत हळू आवाजात बोलत बसलीत. सकाळी कुणी तरी सांगितलं, भिलांच्या बाजू घेऊन आलेले अंबरसिंग महाराजांचे शिपाईच भिलांना भडकवतात. म्हणून कार्यकर्त्यांना दगाफटका करतील, ह्या चिंतेनं हा खडा पहारा दिला गेला होता. देवाजीचे हे प्रकरण म्हणजे विरळे उदाहरण नव्हते. शहादा-तळोदा ह्या तालुक्यात भील आदिवासींच्या मालकीच्या अशा हस्तांतरित झालेल्या जमिनीचे प्रमाण प्रचंड होते. ग्राम स्वराज्य समितीनं १९७१ च्या शेवटच्या काही महिन्यांत जे सर्वेक्षण केले होते, त्यानुसार, दहा हजार एकरांपेक्षाही जास्त जमीन पूर्णतः बेकायदेशीरपणे हस्तांतरित झाली होती. गावोगाव सधन सूदर (बिगरआदिवासी) शेतकऱ्यांनी, महसूल खात्याच्या कर्मचाऱ्यांच्या मदतीनं, भील आदिवासी शेतकऱ्यांच्या गरजूपणाचा आणि भोळेपणाचा उपयोग करून, त्यांना कर्जाऊ रकमा देऊन त्याबदली त्यांच्या जमिनी आपल्या ताब्यात घेतल्या होत्या.

भारतातील नव्हे तर जगातील आदिवासी जमाती एका विशिष्ट प्रकारच्या जीवनपद्धतीत जगत आल्या होत्या. ह्या निसर्गाधीन, सामूहिक जीवनपद्धतीतून आदिवासी जमातीतील स्त्रीपुरुषांची मानसिकता वेगळ्या अंगांनी विकसित झालेली होती. ह्या जीवनपद्धतीत वर्चस्व आणि स्पर्धा ह्यांच्याऐवजी परस्पर विश्वास, सहकार्य आणि आपल्या जमातीशी निष्ठा ह्या गुणांचा विकास झालेला होता. परंतु ह्याचमुळे आजच्या आधुनिक समाजाच्या दृष्टीनं ज्यांना म्हणता येईल अशी मालमत्तेच्या संदर्भात मालकी भावनेचा अभाव, भोळसटपणा अशी काही स्वभाववैशिष्ट्येही ह्या मानसिकतेचा भाग झाली होती. ह्याचा लाभ बिगरआदिवासी समाजातील व्यक्तींनं घेणं अटळ होतं. ब्रिटिश सत्ताधाऱ्यांनी १९०२ साली बिगरआदिवासींकडून होणाऱ्या फसवणुकीपासून आदिवासी संरक्षण देणारा कायदा केला होता. ह्या कायद्यानुसार कुणाही बिगरआदिवासी व्यक्तीला, शासनाची पूर्वपरवानगी घेतल्याशिवाय आदिवासींची मालमत्ता विकत घ्यायला, ताब्यात घ्यायला परवानगी नाकारण्यात आली होती. अर्थात ह्यात ब्रिटिश सत्ताधाऱ्यांचा हेतू केवळ आदिवासींचं भलं व्हावं असा होता, असं म्हणता येणार नाही. बहुसंख्य आदिवासी जमाती ह्या डोंगरदऱ्यांत, जंगलांमध्ये राहात होत्या. भोवतालच्या निसर्गाचा, वनोत्पादनांचा, प्राण्यापक्ष्यांचा, पाण्याचा त्या उपभोग घेत होत्या, पण त्याचं रक्षणही करत होत्या. ब्रिटिश शासनाला ह्या वनसंपत्तीचा उपयोग करायचा होता. त्यासाठी त्यांनी कायद्यानं सर्व नैसर्गिक जंगलं तर ताब्यात घेतलीच होती; पण ह्या परंपरेनं आदिवासींची वस्ती असलेल्या ह्या भूभागात बिगरआदिवासींचा प्रभाव वाढू नये, असाही एक हेतू ह्या कायद्यानं साधला गेला असणार.

ह्या कायद्यामुळे आणि परंपरागत बलुतेदारी पद्धतीतून केवळ गरजेपुरतेच वस्तूंचे उत्पादन करणाऱ्या सरंजामी व्यवस्थेतील शास्त्यांना, वनोत्पादनाची अत्यंत मर्यादित गरज असल्यानं, ह्या कायद्याची अंमलबजावणी ब्रिटिशकाळात होत राहिली. मात्र भांडवलशाहीच्या विकासाबरोबर, वाहतूक मार्गाच्या वाढीतून जंगलोत्पादनाची गरज वाढत गेली आणि आदिवासींच्या परंपरागत जीवनपद्धतीत हस्तक्षेप होऊन, त्यांना नैसर्गिक संपत्तीपासून वंचित करण्याची प्रक्रिया सुरू झाली. ह्या जीवनपद्धतीतून तुटलेले आदिवासी, सधन शेतकऱ्यांच्या शेतीवर सालदारी, मजुरी करू लागले. कित्येक क्षेत्रात तर ते गुलामासारखे राबवले गेले, देशोधडीला लागले.

स्वातंत्र्य मिळाल्यावर आदिवासी जमिनींना संरक्षण देणारा हा कायदा रद्द करण्याचा प्रयत्न झाला; परंतु सत्ताधारी काँग्रेस पक्षाच्या समाजवादी विचारसरणीचा प्रभाव असलेल्या नेत्यांनी हे होऊ दिले नाही. तरीही आदिवासींना त्यांच्या वंशपरंपरागत नैसर्गिक साधनांपासून वंचित करण्याची प्रक्रिया चालूच राहिली. शहादा, तळोदा क्षेत्रात आदिवासींच्या जमिनींना कायद्याचे संरक्षण असूनही प्रचंड प्रमाणात जमिनीचे हस्तांतरण झाले होते आणि ह्यासाठी ग्रामीण क्षेत्रातील सधन शेतकऱ्यांना, कनिष्ठ मध्यमवर्गीय सरकारी कर्मचाऱ्यांचे सहकार्य मिळाले होते.

परंतु ह्याचा परिणाम सातपुडा परिसरातील ग्रामवासीयांवर गंभीर स्वरूपाचा झाला होता. जी गावं बहुसंख्य आदिवासींची होती, तेथे वन खात्याचा त्रास आदिवासींना होता; पण तसा तो मर्यादितच होता. मात्र सपाटीवरील सुपीक शेतजमीन असलेल्या आणि संमिश्र वस्ती असलेल्या गावात आदिवासींच्या मालकीची उत्पादन साधनं मोठ्या प्रमाणात बिगरआदिवासींकडे जायला सुरुवात झाली होती. शहादा, तळोदा भागात आदिवासींच्या जमिनींचं बिगरआदिवासींकडे होणाऱ्या हस्तांतरणातून हेच होत होतं.

महाराष्ट्रात आणि धुळे जिल्ह्यातील ह्या क्षेत्रात ६८-७२ वर्षांचा काळ म्हणजे अवर्षण आणि नापिकीचा होता. बिगरआदिवासी समाजातील मध्यम जातीच्या शेतकरी कुटुंबांनाही पोट भरण्यासाठी मजुरी करायला घराबाहेर पडावं लागत होतं. केवळ पावसावर शेती करणाऱ्या आणि उन्हाळ्याच्या काळात सधन जमीनदारांकडून उसनं धान्य घेणाऱ्या आदिवासींची स्थिती दयनीय होती. त्या काळात स्थलांतर करून मजुरी मिळणंही कठीण होतं. धान्याचे व्यापारी परिस्थितीचा लाभ घेऊन महागाई वाढवतील म्हणून सरकारनं धान्याच्या ने-आणीवर बंधन घालण्यासाठी जिल्हाबंदी घोषित केली होती. तरीही ग्रामीण भागातून मोठ्या शहरात धान्य स्मगल होत होते. धान्याचे भाव कडाडले होते आणि परिणामी दरसाल आदिवासींना उन्हाळ्यात एक पोतं धान्य देऊन, शेतं पिकल्यावर दोन पोती वसूल करणाऱ्या सधन बिगरआदिवासी शेतकऱ्यांनी आदिवासींना धान्य देण्याचं नाकारलं होतं. पहाडपट्टीच्या गावात मजुरी नाही, खायला धान्य नाही अशा स्थितीत राहणाऱ्या आदिवासींच्या दृष्टीनं सधन शेतकरी व व्यापारी ह्यांनी उसने धान्य द्यायला दिलेला नकार म्हणजे धोकेबाजी होती. परंपरागत चालीरीतीला स्वार्थासाठी दिलेली मूठमाती होती. गरीब आदिवासी आणि सधन शेतकरी कम सावकार कम व्यापारी, ह्यांच्यातील ताणतणावाचा स्फोट झाला होता पाटीलवाडी प्रकरणानं. शहादा तालुक्यातील पाटीलवाडीच्या परिसरात अनेक आदिवासी स्त्रीपुरुषांवर सधन शेतकऱ्यांच्या कोठारांतील धान्य लुटून नेल्याचा आरोप झाला होता, धरपकड झाली होती, पोलिसी अत्याचाराचा वरवंटा आदिवासी गावांवर फिरला होता. ह्या काळात भील आदिवासींच्या बाजूनं नेतृत्व करणाऱ्या अंबरसिंग सुरतवंती व त्याच्या काही सहकाऱ्यांना गंभीर स्वरूपाची कलमं लावून पोलिसांनी अटक केली होती. सातपुड्याच्या कुशीतील गावांमधील शंभरपेक्षा जास्त आदिवासींवर लुटमारीचा गुन्हा दाखल केला गेला होता.

जवळ जवळ वर्ष तुरुंगात काढल्यावर अंबरसिंग जामिनावर बाहेर आला होता आणि ज्या धुळे जिल्हा सर्वोदयाच्या जीपवर तो ड्रायव्हर म्हणून काम करत होता, त्याच सर्वोदयी विचारांच्या कार्यकर्त्यांच्या साह्यानं शहादा ग्राम स्वराज्य समिती स्थापित करून, आपल्या जोडीला काही शिक्षित तरुण पोरांना घेऊन, त्यानं आदिवासींना संघटित करण्याचं कार्य सुरू केलं होतं. गोविंदराव शिंदे हे सर्वोदय मंडळातील अनुभवी परंतु पठडीत न मावणारे कार्यकर्ते, त्याच्या साह्याला आले. ह्या बेकायदेशीर हस्तांतरित जमिनीच्या समस्येकडे महाराष्ट्रातील राजकीय कार्यकर्त्यांचे, सामाजिक विचारवंतांचे लक्ष वेधण्यासाठी त्यांनी १९७२ च्या गांधी जयंतीच्या निमित्तानं ३० जानेवारीला शहाद्याला आदिवासी भूमुक्ती परिषद संयोजित केली आणि त्यात महाराष्ट्रातील सर्व राजकीय पक्षांतील नेत्यांना आमंत्रित केलं होतं.

ह्या परिषदेच्या आधी गोविंदराव शिंद्यांनी संपर्क साधून बाबा आमटे ह्यांच्या माध्यमातून आम्ही ह्या परिषदेच्या प्रचारासाठी यावं. येथील परिस्थितीचा अभ्यास करावा आणि येथील चळवळीत सामील व्हावं असं आवाहन केलं होतं.

ह्या परिषदेनंतर झालेल्या विरोधी पक्षातील समाजवादी विचाराचे काही पुढारी व शहरातील पदवीधर तरुण, जिल्हा सर्वोदय मंडळाचे पदाधिकारी, शहादा ग्राम स्वराज्य समितीचे वाहारूभाऊसारखे कार्यकर्ते, अंबरसिंग आणि आम्ही काहीजण, ह्यांची एक मीटिंग झाली आणि त्यात आदिवासींच्या हस्तांतरित जमिनी मुक्त करण्यासाठी चळवळ उभी करण्याचा निर्णय घेण्यात आला होता. हे कार्य ग्राम स्वराज्य समिती, शहादा ह्या संस्थेमार्फत होणार होते. आम्ही बाहेरील कार्यकर्ते सर्वोदयी विचाराचे नव्हतो;

किंबहुना सर्वोदयी विचारांच्या मंडळीचे भारतातील खेड्यांच्या सामाजिक, आर्थिक स्थितीचे आकलन पूर्णपणे चुकीचे आहे, असंच आमचं आग्रही मत होतं. आमच्यावर १९६७ साली झालेल्या नक्सलबाडीच्या उठावातून पुढे आलेल्या विचारांचा काही प्रमाणात प्रभाव होता. पण तरीही आम्ही ग्राम स्वराज्य समितीत सामील झालो होतो. शहादा, तळोदा तालुक्यांतील आदिवासींवर होणाऱ्या अन्यायांना वाचा फोडून, त्यांना त्यांची परिस्थिती सुधारण्यासाठी संघटित करणं हा समितीचा उद्देश होता आणि समितीच्या कार्यप्रणालीचे नियम अगदी नेमके व साधे होते. समितीचा कार्यक्रम सर्वस्वी कार्यकर्त्यांच्या बहुमतानं ठरणार होता. सर्व कार्यकर्त्यांची बांधिलकी प्रामुख्यानं शहादा ग्राम स्वराज्य समितीशी असावी आणि समितीच्या कार्यकर्त्यांनी हिंसेचा प्रचार करू नये. आंदोलनाच्या दृष्टीनं सुरुवातीलाच योगायोगानं एक चांगली घटना घडली होती, जिच्यामुळे शहादा ग्राम स्वराज्य समितीचं नाव महाराष्ट्राच्या मीडियात झळकून उठलं होतं. ग्राम स्वराज्य समितीच्या पहिल्या मीटिंगच्या वेळी महाराष्ट्रातील त्या काळच्या गाजलेल्या माणूस साप्ताहिकाचे संपादक श्री. ग. माजगावकर शहाद्यात आले होते. ह्या आधीच शहादा तळोदा भागातील आदिवासींतील असंतोष, पोलिसांची दंडेली, हस्तांतरित जमिनींचा प्रश्न सोडविण्यासाठी होत असलेले प्रयत्न आणि मुख्यतः अंबरसिंग ह्या आदिवासी नेत्याबद्दल माहिती देणारा 'माणूस'चा विशेषांक त्यांनी काढला होता. मीटिंग झाल्यावर सकाळी ते पुण्याला जाण्याच्या तयारीतच होते आणि तळोद्यातील सलसाडी गावात हस्तांतरित जमीन ताब्यात घेण्यासाठी गेलेल्या आदिवासींना मारहाण झाल्याचे आणि पोलीस सधन शेतकऱ्यांच्या बाजू घेऊन दंडेलशाहीनं गावात भयाचे वातावरण निर्माण करत असल्याची खबर कार्यालयाकडे आली. प्रकरण काय आहे, ह्याचा तपास करण्यासाठी श्री. ग. माजगावकर, कुमार शिराळकर, गोविंदराव शिंदे इत्यादी लोकांनी तेथे जाण्याचा निर्णय घेतला. ही मंडळी तिथे पोचली तेव्हा तळोदा पोलीस स्टेशनचे पोलीस इन्स्पेक्टरही तेथे पोचले होते. गावातील लोकांशी गावात काय झालं ह्याबद्दल श्रीग भिलाटीतील लोकांशी चर्चा करत असतानाच इन्स्पेक्टर तेथे आले आणि आल्याबरोबर धमक्या, दमदाटी व शिव्याशाप देणेच सुरू केले महाशयांनी त्यांच्या नेहमीच्या पद्धतीनं. श्रीगंनी आपण एका साप्ताहिकाचे संपादक असून येथील परिस्थितीची पाहणी करण्याकरिता येथे आलो आहोत, असं समजावून सांगण्याचा प्रयत्न केला; परंतु इन्स्पेक्टरसाहेब आपल्याच धुंदीत होते. त्यांनी उलट ह्या मंडळींनाच जबरदस्तीनं गाडीत कोंबलं आणि तळोदा पोलीस स्टेशनला आणलं आणि आपण त्यांना अटक करत असल्याचं सांगितलं.

स्थानिक वृत्तपत्र पत्रकारांनी तातडीनं जिल्ह्याच्या पत्रकारांना ही खबर दिली. धुळ्याचे काही जागृत पत्रकार जिल्ह्याच्या कलेक्टरला भेटले. दुसऱ्या दिवशी सकाळी, 'माणूसच्या संपादकांना अटक, पोलिसांची दंडुकेशाही...' ह्या बातम्या मुंबई, पुणे, नाशिक भागांत झळकल्या. इन्स्पेक्टर साहेबांना आपली चूक लक्षात आली. पण त्याचा व्हायचा तो परिणाम झाला होता. रात्रभर पोलीस स्टेशनवर काढल्यावर श्रीग सुटले. ते थेट धुळ्याला जाऊन त्यांनी प्रेस कॉन्फरन्सच घेतली. ह्या वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवर, श्रीखेडला आम्ही देवाजी विकलाची जमीन मुक्त करण्यासाठी सामूहिक कृती करणार होतो.

सकाळी आठ वाजेपर्यंत भिलाटीत साठेक लोक जमा झाले. भोवतालच्या खेड्यातून जे आणि जेवढे लोक येतील अशी अपेक्षा होती. तसे आले नाहीत. काही वेळ प्रतीक्षा केल्यावर, जे लोक आहेत, त्यांनी कणसं खुडून जमिनीचा ताबा घ्यायला निघायचं असं ठरलं. साठ-सत्तर स्त्रीपुरुषांचा जमाव भिलाटीच्या टेकाडावरून खाली उतरला. पुढे अर्थातच वाहारू, मी, इतर तरुण ठोले होते. सोबत देवाजीची मुलं, इतर गावांतून आलेली तरुण पोरं, काही मुली, बाया. काही बायांनी कणसं भरण्याकरिता डोक्यावर बांबूचे हारेही आणले होते. घोषणा देऊन आम्ही निघालो असल्याची खबर नेत्यांच्या टेकडीकडे पोचवली होती.

टेकडी उतरून जमाव खाली रस्त्यावर आला. परंतु भोवताल शांत होता. कुठे माणसांची चाहूल नव्हती. उन्हं तापल्यामुळे पक्षीही आता शांत झाले होते. शेताशी आल्यावर देवाजीच्या सोबत असलेल्या भगतानं शेताची पूजा केली. शेताच्या एका बाजूला स्त्रीपुरुषांची आडवी ओळ उभी झाली. ही स्त्रीपुरुषांची ओळ पुढे सरकू लागली. कणसं तोडण्याचे आवाज येऊ लागले. हात जरी कणसं तोडत होते, पावले पुढे सरकत होती, तरी स्त्रीपुरुषांच्या नजरा भिरभिरत होत्या, कान भोवतालच्या परिसरात होणारे वेगवेगळे आवाज टिपत होते. मी आणि वाहारू शेतात तर घुसलो होतो; पण आम्ही स्वतः मात्र कणसं तोडण्यात सहभागी झालो नव्हतो. फूट सव्वाफूट लांबीची, टपोऱ्या दाण्यांनी गच्च भरलेली कणसं टोकऱ्यांमध्ये जमा होऊ

लागली. स्त्रीपुरुषांची लाईन दोनेक फूट पुढे सरकली आणि जवळच कर्कश शिट्टी वाजली कुठेतरी. सर्व आसमंतात ती घुमत गेली, तिच्या जोडीला इतरही शिट्ट्या वाजू लागल्या. आदिवासी स्त्रीपुरुषांचे हात आपोआपच थांबले. रस्त्याच्या दोन्ही बाजूनं हातातील दंडे उंचावून, तोंडातील शिट्ट्या फुंकत वॉचमन धावत येऊ लागले. गावच्या बाजूनं पोलीस पाटील घोड्यावर बसून आला. कुटुंबातील इतरही सदस्य होते. काही स्त्रियाही आल्या होत्या पदर कमरेभोवती गुंडाळून. गावातील इतर कुणाला वॉचमन्सनी हात लावला नाही. त्यांच्या दृष्टीनं ह्या मजूर मंडळींना देवाजीनं मजुरीला बोलावलं होतं. वाहारूला, मला आणि पुढाकार घेणाऱ्या तरुणांना वॉचमन्सनी ताब्यात घेतलं. ''हेच लोक आहेत गावात शांतता भंग करणारे. ह्याच लोकांनी भिल्लांना भडकवलंय, सोडू नका ह्यांना. चला पीक संरक्षक सोसायटीच्या हापीसात घेऊन.'' पोलीस पाटलानं हुकूम सोडला.

मग आमची मिरवणूक निघाली. श्रीखेड ते दीड दोन किलोमीटर अंतरावरील खेतीयाकडे. माझे दोन्ही हात दोन वॉचमन्सनी धरले होते. बाजूला वाहारू, पाठीमागे देवाजी आणि इतर गाववाल्यांचा घोळका. पायदळ्याचं पीक संरक्षण सोसायटीचं ऑफिस मी पाहिलं होतं. गुन्हेगाराला पकडून आणल्यानंतर बांधून ठेवायला भिंतीत कड्या ठोकलेल्या होत्या. बांधायला मजबूत दोर. काठी, चाबूक. सर्व खुल्लमखुल्ला.

श्रीखेडच्याच एकाला मार देऊन कायमचा लंगडा केला होता ठेंगावाल्यांनी. आजूबाजूनं चालत असलेला वॉचमन्सचा जमाव उगाचाच छाती फुगवून, दंडे हलवत चालला होता. अधूनमधून रस्त्यावर प्रेक्षक वा श्रोते आहेत असं पाहून शिव्याशापही देत होते. प्रथम काही वेळ मीही धास्तावलो होतो, उत्तेजित झालो होतो. अर्धाएक मैल अंतरापर्यंत तर वॉचमन मंडळी धावतच होती पुढे पुढे. कदाचित त्यांना गाववाले हल्ला करतील की काय? अशी भीती वाटत असावी; पण त्यानंतर जमावाचा वेग मंदावला. वॉचमन्सनी माझे धरलेले हात सोडले. उन्हाची वेळ होती. मीही घामाघूम झालो होतो. त्यामुळे ठेंगा सोसायटीच्या ऑफिसात पोचल्यावर काय होईल ह्याचा विचार वा कल्पना करायला माझ्याकडे वेळ आणि ऊर्जाच नव्हती बहुधा. खेतीया गावात पोचल्यावर मात्र गावातील पोरं आमच्या पुढे पुढे धावायला लागली. घराघरांतून बाया माणसं कुतूहलानं बघायला बाहेर येऊ लागली. मनात आलं, प्लॅनिंगला जरा कमीच पडलो आपण. श्रीखेडच्या भिलाटीवर निदान चार-पाच तरी ढोल होते मोठमोठे. अशा प्रसंगी ढोलवाल्यांनी ढोल वाजवत पुढे राहायचं असं आधीच ठरवायला हवं होतं. असं मनात येऊन गेलं. चुकलंच आपलं.

श्रीखेड गावातील प्रतिष्ठित मंडळी काही वेळ मोटर सायकलसवर पुढं-मागं होती मिरवणुकीत. मग कंटाळून पुढे निघून गेली. घोड्यावर बसलेला पोलीस पाटीलही गावचा गाडीरस्ता सोडून डांबरी रस्त्यावर पोचल्यावर कुठेतरी नाहीसा झाला. पीक संरक्षण सोसायटीच्या जवळ आलो तशी वॉचमनने परत एकदा माझे हात धरले. कुणीतरी वाहारूभाऊचाही हात पकडला. सोसायटीच्या कौलारू घराशी पोचल्यावर लक्षात आलं, सोसायटीच्या अंगणात बऱ्याच मोटरसायकल्स लागलेल्या होत्या. आम्ही येत असल्याची खबर पोचली होती भोवताली. महाराष्ट्रात गोंधळ घालणारी ही मंडळी आहेत तरी कोण, ह्या कुतूहलातून काही जण आले असावेत. काहीजण ऑफिसातील लहानशा खोलीत खुर्च्या टाकून बसले होते. आम्ही जवळ येताच खुर्चीवर बसलेली एक धोतर, जाकीटवाली नेताटाईप प्रौढ व्यक्ती पुढे आली. दरवाजातून तो ओरडून म्हणाला, ''अरे ओ बेवकुफो, छोडो उनको, वो क्या चोर उच्चके है क्या? पकडके लाये हो... '' पुढे होऊन माझ्याजवळ येत म्हणाला, ''आओ... आओ... अंदर आओ...''

मी वाहारूकडे वळलो. मग सोबतच्या गाववाल्यांकडेही नजर टाकली. ऑफिसच्या जवळ आल्यावर वेगानं धडधडणाऱ्या माझ्या हृदयाची गती, हे स्वागत अनुभवून जरा मंदावली असावी. माझ्याकरिता कुणीतरी खुर्ची रिकामी करून दिली, मग वाहारूकडे पाहात मी उभाच राहिलेला पाहून, वाहरूसाठीही खुर्ची रिकामी झाली.

कुणीतरी माझ्या हातात पाण्याचा ग्लास दिला. पाणी थंड नव्हतं. पण कोरड्या पडलेल्या घशाला आराम देण्यासाठी पाण्याची गरज होतीच. गावातील नेते मंडळी कुणी खिडकीजवळ, कुणी टेबलाच्या कडेला टेकून उभी राहिली. सर्व भील मंडळी जमिनीवरच बसली. त्यामागे वॉचमन्स उभे होते.

त्या नेत्यानं भोवती बसलेल्या लोकांवर नजर टाकली. माझ्याकडे पाहून जरासं दिलगिरीचं हास्य करत म्हणाला, ''माफ करना, मुझे मराठी नही आती। इन लोगों से जीस ठेठ भाषा में बोलूंगा, शायद आपकी समझ में नही आयेगी।'' असं म्हणून समोरच्या लोकांना त्यानं जे

ऐकवलं, त्या भाष्याचा प्रत्येक शब्द मला समजत नव्हता; पण मथितार्थ तर लक्षात येत होता. त्याच्या त्या भाषणानं, माझ्या मनातील भोळसट, अडाणी, बुजरा अशी खेडूत माणसाची जी त्यापूर्वीच्या काही वर्षांत काहीशी धूसर झालेली प्रतिमा, पार म्हणजे पार साफ पुसली गेली. त्याचं भाषण, त्यात त्यानं सांगितलेलं वास्तव, मला जणू नवा साक्षात्कारच झाला होता. त्या माणसाने जे भाष्य केले ते ग्रामीण भागात पिढ्यान्‌पिढ्या सत्ता उपभोगलेल्या स्तराची मानसिकता स्पष्ट करणारे होते. तो म्हणत होता, ''हे सर्व राजकारण आहे, सत्तेचं राजकारण. तुम्ही लक्षात घ्या. ही शहरातील शिकलेली पोरं, काय अनुभव आहे ह्यांना जगाचा? ही पोरं समाज बदलण्याची भाषा करताहेत. तिकडे दिल्लीच्या गादीवर कोण बसणार, कोण राज्य करणार? हे ठरतंय आता. ही गरिबी हटाव, शेतमजुरांसाठी घरयोजना, ही भूमुक्ती परिषद, हे ध्यानात घ्या! अरे निमहकीमों, ह्या असल्या गोष्टींनी आपण बिथरून जायचं नाहीये. ही पोरं काय राहातील सहा-आठ महिने. एखाद दोन वर्षे. ही काय क़ायमची थोडीच राहातात. मग आपणच आहोत इथं. आपण आणि ही भील दलित मंडळी. राज्य कुणाचंही असो, कुणी नबाब असो वा महाराज, येथे आपलीच सत्ता असणार. होती. आता तर निवडणुका सुरू होणार आहेत सर्व देशात. ह्यासाठी सुरू झालंय हे नाटक.'' बराच वेळ तो बोलत होता. भोवतालची उदाहरणं सांगत होता, गांधी, नेहरूंचं नाव घेत होता. समोरच्या लोकांना मूर्खही म्हणत होता आणि त्यांना धीर देऊन समजावूनही सांगत होता. धीरज रखो, कुछ नही बदलनेवाला. ग्रामीण भागातील खेड्यापाड्यातील ही पिढ्यान्‌पिढ्या चालत आलेली वर्चस्ववादी संबंधाची व्यवस्था कशी टिकाऊ आहे, किती मजबूत आहे; ह्या व्यवस्थेतील वरच्या वर्गाचे नेतेपद सांभाळणाऱ्या ह्या नेत्यांची काय समज आहे, हे मला त्या पंधरा मिनिटांच्या भाषणानं आणि घटनेनं घेतलेल्या नाट्यमय वळणातून जाणवत होतं. मी ओठांवर स्मित ठेवून त्याच्याकडे बघत त्याचं बोलणं ऐकत होतो. पण सकाळपासून स्थिरचित्त असलेला मी आतून हादरलो होतो त्या भाषणानं.

ह्या नाट्याचा शेवट कसा होणार आहे, देवाजीची जमीन त्याच्या ताब्यात देण्याबाबत हा माणूस काय भूमिका घेणार आहे, देवाजीला ह्या पिकातील काही वाटा देऊन जमीन ताब्यात देण्याबाबत हा माणूस काय सल्ला देणार आहे हे जाणून घेण्याची उत्सुकता होती मला; पण त्याचं हे भाषण शेवटापर्यंत पोचलंच नाही.

एकाएकी बाहेरून दुरून गाडीचा सायरन ऐकू येऊ लागला. समोरच्या रस्त्यानं एक पोलीस व्हॅन वेगानं पीक संरक्षण सोसायटीकडे येताना दिसू लागली. मला काय होतंय ह्याचा अंदाज येण्याआधीच त्या पुढाऱ्यानं ही महाराष्ट्रातील पोलिसांची व्हॅन आहे, हे ओळखलं होतं. तो खुर्चीवरून उठून दरवाजाकडे जाताना म्हणाला, ''चलो, ये भी आ पहुंचे.''

पोलीस व्हॅन ऑफिसच्या दारासमोर येऊन थांबली. ड्रायव्हरच्या शेजारी बसलेला सब इन्स्पेक्टर खाली उतरला. मागच्या बाजूनं सात-आठ पोलीस झपाट्यानं खाली उतरले आणि ऑफिसच्या दाराकडे धावले. हातातील छड्या हवेत उडवत, वॉचमन्स घोळक्यातून वाट काढीत इन्स्पेक्टर आत आले. आम्हाला समोर पाहून तो थांबला. अन् त्याच वेळी चेअरमन त्याला सामोरा गेला.

आमची मिरवणूक निघाल्यावर गावातील दोनेक तरुण पोरांनी धावत जाऊन बस पकडली होती. शहाद्याला जाऊन त्यांनी शहादा ग्राम स्वराज्य समितीच्या कार्यालयात जाऊन अंबरसिंगला झालेली हकिकत सांगितली होती. अंबरसिंग ताबडतोब तालुका पोलीस स्टेशनला पोचला होता आणि महाराष्ट्राच्या गावातून आमच्या कार्यकर्त्याला मध्य प्रदेशातील ठेंगा सोसायटीवाले जबरदस्तीनं घेऊन जातात आणि तुम्ही येथे काय करताहात, असं त्यानं इन्स्पेक्टरला सुनावलं होतं. तळोद्याला माजगावकरांना पोलिसी हिसका दाखवायला गेलेल्या सब इन्स्पेक्टरची काय अवस्था झाली हे बघितलेल्या शहाद्याचा इन्स्पेक्टर ताबडतोब मध्य प्रदेशातील खेतीया येथे आमच्या सुटकेसाठी धावत सुटला होता.

पोलीस आल्यावर बरीचशी प्रतिष्ठित मंडळी नाहीशी झाली होती. वॉचमन्स नाहीसे झाले होते. कदाचित त्यातील काही जणांना त्यांच्या पूर्वीच्या व्यवसायामुळे पोलिसांची ॲलर्जी लागली असावी. चहापानाचा कार्यक्रम झाला. राजकारण, आमचं आंदोलन हा विषय सोडून गप्पा झाल्या आणि अखेर आम्हाला पोलीस गाडीत घेऊन शहाद्यापर्यंत लिफ्ट देण्यात आली. निघताना वाहारूनं देवाजीला बाजूला घेऊन सांगितलं, ''आपण इकडे आल्यावर तोडणी चालू होती ना... बघा. शेतात एकही कणीस राहू देऊ नका... आणि तोडणी केलेली सर्व कणसं तुझ्या घरात नको. दुसऱ्या घरात ठेवा. आम्ही उद्याला येतोय सकाळला.''

• • •

अनुक्रमणिका

लेख

ग्रंथकर्तृत्व आणि शीर्षक : ऑर्थर शॉपेनहॉवर

मराठी भाषांतर
श्रीनिवास हेमाडे

अनुवादकाचा परिचय :

श्रीनिवास हेमाडे हे लेखक, अनुवादक आणि मुक्त पत्रकार आहेत. सध्या ते तत्त्वज्ञान विभागप्रमुख म्हणून संगमनेर महाविद्यालय, संगमनेर, जिल्हा अहमदनगर येथे कार्यरत आहेत.

पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञानाचा इतिहास : रसेलकृत परिचय (परामर्श, १९९७), साहित्य नावाची ही विचित्र संहिता (दोन भागात) – जाक देरिदा (अभिव्यक्ती, मीडिया फॉर डेवलपमेंट, नाशिक २००१), अंत आणि आरंभ – यू. आर. अनंतमूर्ती (नवभारत २०००), वांका – चेकॉव्ह (२००३), भारतीय चित्त मानस आणि काल – धर्मपाल (नवभारत, २००४) इत्यादी त्यांनी केलेले अनुवाद प्रसिद्ध आहेत. त्यांनी अनेक नियतकालिकांमधून सदर लेखनही केले आहे.

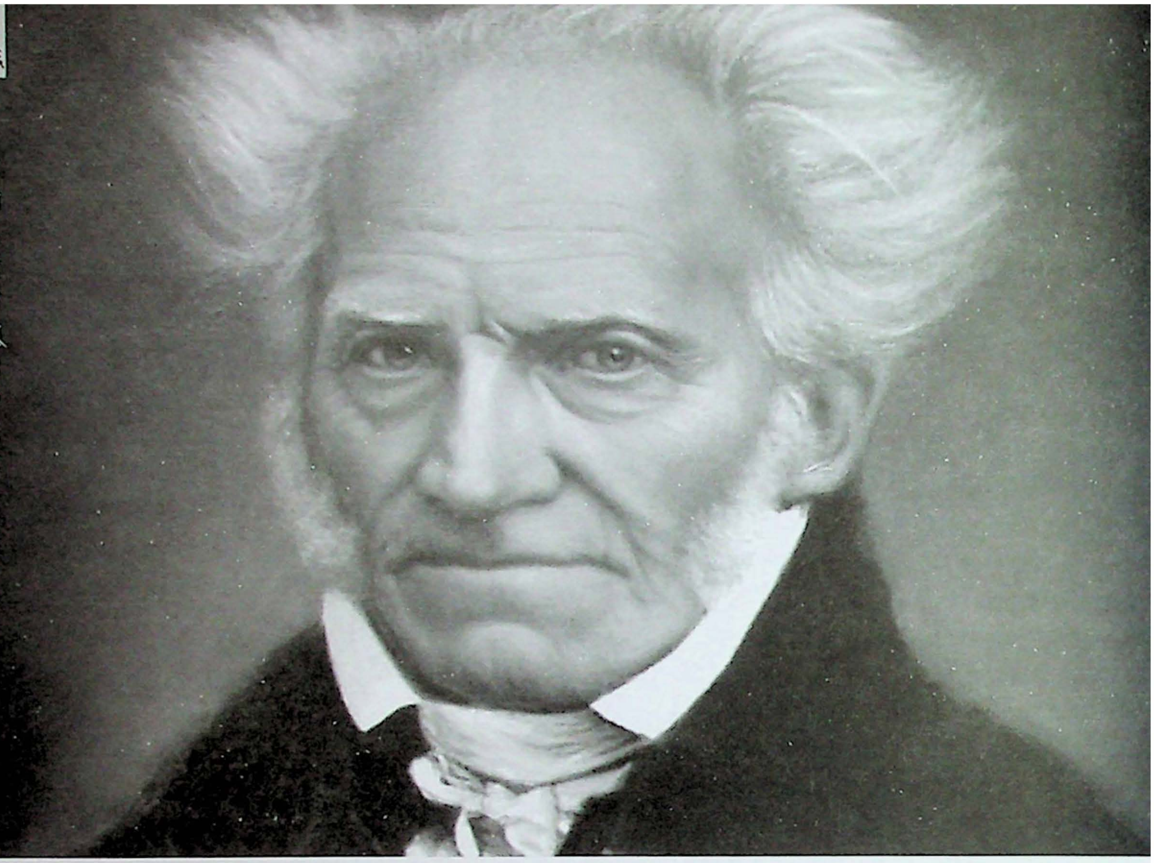
ग्रंथकर्तृत्व

पहिली गोष्ट, लेखक दोन प्रकारचे असतात जे आपल्या विषयासाठी लिहितात आणि जे लिहिण्यासाठी लिहितात. लोकांशी ज्यासाठी संवाद साधावा, असे निश्चित काही विचार किंवा अनुभव आपल्याकडे आहेत, असे पहिल्या प्रकारातील लेखकांना वाटते, तर दुसऱ्या प्रकारच्या लेखकांना पैशांची गरज असते आणि परिणामी ते पैशांसाठी लिहितात. हे लेखक फक्त लिहिण्यासाठी विचार करतात आणि जास्तीत जास्त लांबीचा विचार करता यावा, याकरिता विचार गुंफणारे म्हणून आणि त्याच रीतीने विचार करण्याचे काम करणारे म्हणून ते ओळखले जातात. ते विचार अर्धसत्य, विकृत, जबरदस्तीचे आणि डळमळीत, चंचल असतात. ते कदाचित वास्तव असू शकतील; पण ते विचार दुःखदायक रीतीने मांडण्याचे या दुसऱ्या प्रकारच्या लेखकांना आकर्षण असते अन् त्याबद्दलही त्यांना प्रेम असते. अशा प्रेमाच्या आविष्कारासाठीही हे लेखक अतिपरिचित असतात. मग होते काय की 'आपण जे नाही, ते आहोत' असे ते दाखवत राहातात. म्हणूनच अशांच्या लेखनात नेटकेपणा आणि सुस्पष्टपणा यांचा अभाव असतो.

परिणामी, लवकरच लक्षात असे येते, की केवळ कागद भरण्यासाठी ते लिहितात. काही वेळेस ही बाब श्रेष्ठ मानल्या जाणाऱ्या लेखकांबाबतही घडताना आढळते. उदाहणार्थ, लेसिंगच्या[१] 'नाटककार'च्या (Dramaturgie)[२] काही भागांत असे घडले आहे आणि अगदी जाँ पॉलच्या[३] प्रणयकथांबाबतही घडले आहे. हे असे काही लक्षात आले रे आले की ते पुस्तक फेकून दिले पाहिजे; कारण वेळ अमूल्य आहे. वस्तुस्थिती अशी असते की, लेखक ज्या क्षणी केवळ कागद भरण्याकरिता लिहू लागतो त्या क्षणी तो वाचकांची फसवणूक करायला सुरुवात करत असतो. त्याचा कृतक बहाणा असतो की, त्याच्याकडे देण्यासारखे काहीतरी आहे. पैशांसाठी लिहिणे आणि प्रताधिकार राखून ठेवणे, हा साहित्याचा विनाश असतो, हेच अशा लेखनाच्या खोल तळाशी असते. जो माणूस निखळपणे आपल्या विषयाकरिता लिहितो तेव्हा तो माणूस जे काही लिहितो तेच लिहिण्याच्या दर्जाचे असते. याचा मोजता न येण्याजोगा फायदा म्हणजे साहित्याच्या प्रत्येक विद्याशाखेत अतिशय मोजके थोडकेच; पण सर्वोत्तम ग्रंथ निर्माण होतात!

तथापि जोपर्यंत लेखनातून पैसे मिळवायचे असतात आणि पैशांसाठी लिहिणाऱ्या प्रत्येक लेखकाची थेट अवनती सुरू आहे, तोपर्यंत सर्वोत्तम ग्रंथनिर्मिती शक्य होणार नाही. कालप्रवाहात सर्व थोर लोकांचे सर्वोत्तम लेखन तेव्हाच सिद्ध झाले आहे, जेव्हा लेखक कशाचीही अपेक्षा न करता लिहितात किंवा अगदीच

अनुक्रमणिका



तुटपुंज्या मानधनाचीही त्यांना क्षती नसते. एका स्पॅनिश म्हणीत हे म्हणणे पक्केपणे सांगितले आहे : Honray provecho no caben en un saco म्हणजे ''सन्मान आणि पैसा एकाच घरात नांदत नाहीत.''[४] आजची जर्मनी आणि इतर देशांतील साहित्याची अशोभनीय, अवनत अवस्था, ही केवळ पैशांसाठीच लिहिणे होत असल्याच्या वस्तुस्थितीमुळे आलेली आहे. ज्याला पैसे पाहिजेत तो बसतो, लिहितो आणि ते विकत घेण्याइतके लोकही मूर्ख आहेत. या दुसऱ्याचा परिणाम म्हणून भाषेचीही बरबादी होत राहाते.

'नुकतेच जे काही छापले गेले आहे तेच केवळ वाचणाऱ्या वाचकांच्या, लोकांच्या मूर्खपणावर ज्यांचे अस्तित्व पूर्णपणे अवलंबून असते, ज्यांची गुजराण चालते अशा वाईट लेखकांची संख्या लक्षणीय आहे', असे ज्यांचे वर्णन करता येते, ते पत्रकार लेखकराव मला येथे अपेक्षित आहे, हे 'रोजावरचे मजूर' आहेत.

....

लेखकांचे तीन प्रकार आहेत, असे आता म्हणणे शक्य आहे. पहिले ते की, जे विचार न करता लिहीत असतात. ते आठवतात तसे, गतकालीन स्मृतीवर अवलंबून लिहितात किंवा थेट इतरांच्या पुस्तकातून उतरवून घेऊन लिहितात. अशा लेखकांचा खूप मोठा वर्ग आहे. दुसरे ते की, जे लिहिताना विचार करतात. लिहिण्यासाठीच ते विचार करतात आणि अशांचीही संख्या भयंकर आहे. तिसरे ते की, जे लिहिण्याचा आरंभ करण्यापूर्वी विचार करतात. ते लिहितातच यासाठी की, त्यांच्याकडे विचार असतो आणि असे लेखक अतिशय मोजके असतात.

दुसऱ्या प्रकारचे लेखक जोपर्यंत लिहिण्याची सुरुवात करीत नाहीत तोपर्यंत विचार पुढे ढकलत राहातात; ते लहरीनुसार निरुद्देश बाहेर पडणाऱ्या खेळाडूसारखे असतात, जो जिंकूनही नक्की काही आणेलच असे नसते. तिसऱ्या प्रकारच्या लेखकांचे लेखन दुर्मिळ आहे. ते एखाद्या बुद्धिबळासारखे असते; जिच्यात सारा खेळ अशा प्रकारे आधीच कह्यात आलेला असतो, की जी चाल खेळल्यामुळे नंतरचीही आपली चाल खेळण्यास आपला मार्ग मोकळा होणार आहे, याचे स्पष्टपणे जणूकाही पूर्वदर्शन

ऑर्थर शॉपेनहॉवर (Arthur Schopenhauer) (जन्म : २२ फेब्रुवारी १७८८, मृत्यू : २१ सप्टेंबर १८६०)

ऑर्थर शॉपेनहॉवर हा अतिशय प्रभावशाली जर्मन तत्त्ववेत्ता त्याच्या The World as Will and Representation या ग्रंथामुळे प्रसिद्धीच्या झोतात आला. 'दृश्य घटितविश्व हे एका अंध, अचेतन आणि अमर्याद अतृप्त सद्वस्तुशास्त्रीय इच्छेने निर्माण झाले आहे', अशी मांडणी त्याने या ग्रंथात केली.

प्राचीन भारतीय उपनिषदातील मौलिक विचार आणि बौद्ध दर्शनातील चार आर्य सत्ये, यांचा आणि ग्रीक तत्त्वज्ञानाचा मुगुटमणी प्लेटो (इ.स.पू. ४२७ ते ३४७ अंदाजे) आणि प्रख्यात जर्मन तत्त्ववेत्ता इमान्युएल कान्ट (१७२४-१८०२) यांच्या तत्त्वज्ञानाचा शॉपेनहॉवरवर खूप खोलवर प्रभाव होता.

भारतीय तत्त्वज्ञानातील काही महत्त्वाची तत्त्वे स्वीकारणारा आणि पाश्चात्त्य जगताला, अनुषंगाने युरोपीय विचारविश्वाला ते ज्ञान बहाल करणारा शॉपेनहॉवर हा पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञानातील पहिला तत्त्ववेत्ता आहे. ''उपनिषद दर्शने हा मानवी प्रज्ञेचा सर्वोच्च आविष्कार आहे.'' असे गौरवोद्गार त्याने काढले होते. उपनिषदांचे ज्ञान आणि दर्शन हाच पाश्चात्त्यांचा भावी धर्म असेल अशी त्याची भविष्यवाणी होती. उपनिषदांप्रमाणे बौद्ध दर्शनातील चार आर्य सत्यांचाही त्याच्या समग्र चिंतनावर मोठा प्रभाव पडला. जीवन दुःखमय आहे, तृष्णा हे कारण आहे, हा सिद्धान्त त्याच्या 'इच्छेच्या सिद्धांता'मध्ये (The World as Will) उमटत राहतो.

शॉपेनहॉवरला साहित्य, संगीत, कला, भाषा यांच्यात प्रचंड रुची होती. संगीत ही त्याच्या मते सर्वोच्च कला आहे. तो जर्मन, इटालियन, स्पॅनिश, फ्रेंच, लॅटीन आणि प्राचीन ग्रीक भाषेत तज्ज्ञ होता. काव्य आणि साहित्यात त्याला ग्योएथे, पेत्रार्क, पेद्रो काल्डेरोन (डी ला बर्का) आणि शेक्सपिअर यांच्यात त्याला प्रचंड रस होता.

शॉपेनहॉवरच्या जितेपणी त्याला फारशी प्रसिद्धी मिळाली नाही. मृत्यूनंतर मात्र सौंदर्यशास्त्र, नीतिशास्त्र आणि मानसशास्त्र या विषयावरील त्याच्या लिखाणाचा फ्रेडरिक नीत्शे, रिचर्ड वॅग्नर, टॉलस्टॉय, लुडविग विटगेन्स्टाईन, एर्विन श्रोडिंजर, ओट्टो रँक, गुस्ताव महलर, जोसेफ कॅम्पबेल, आईनस्टाईन, कार्ल युंग, थॉमस मान, जॉर्ज लुई बोऱ्हेस, सम्युएल बेकेट, चार्ल्स बोदलेअर, थॉमस बर्नार्ड, जेकब बुखार्ट, जोसेफ कॉनार्ड, आंद्रे जी, जॉर्ज गीसिंग, फ्रांझ ग्रिलपार्झर, थॉमस हार्डी, गेर्हार्ड, फ्रेडरिक हेबेल, ह्युगो हॉफमन्स्थल, डी. एच. लॉरेन्स, स्टीफन मलार्मे, मोपासाँ, एडगर अलन पो, मार्सेल प्रूस्त, स्ट्रींडबर्ग, तुर्गेनेव्ह, यीट्स, एमिली झोला अशा अनेक तत्त्ववेत्ते, लेखक, नाटककार, समीक्षक इत्यादींच्या लेखनावर जबरदस्त प्रभाव पडला. त्याचा अनुवाद मराठी वाचकांसाठी करणे गरजेचे आहे, असे वाटू लागले.

मराठीत असे मर्मग्राही लेखन त्यातील आशयासह अशा शैलीत अजून झालेले नाही. शॉपेनहॉवरचे विचार मराठी साहित्यविश्वालाच काय, पण जागतिक साहित्यविश्वाला; पर्यायाने जगातील कोणत्याही लेखकाला ते मार्गदर्शक ठरू शकतील, इतके आशयसंपृक्त आहेत. ही त्या विचारांची स्थलकालनिरपेक्ष संयुक्तिकता आहे.

– श्रीनिवास हेमाडे

घडत असते. बरेचदा सोंगट्या अशा चालीने खेळवल्या जातात की जिथे निसटणे प्रतिस्पर्ध्याला अगदी अशक्य होते. आता निशाणा साधणे आणि सोंगटीचा हल्ला करणे, याशिवाय त्या खेळाडूला पर्यायच उरलेला नसतो. अशा प्रकारचा खेळ काहीएक निश्चिच बीजारोपण करतो. अगदी याच प्रकारे दुर्मिळ असलेल्या (तिसऱ्या प्रकारच्या लेखकांना आपल्या) लेखनात विचार मांडण्याखेरीज रस्ताच उरलेला नसतो.

(तिसऱ्या प्रकारातील) जे लेखक लिहिण्याआधी खरेच आणि गंभीरपणे विचार करतात, त्यांचीही संख्या मर्यादित असते. त्यांच्यातही केवळ विषयाचाच विचार करणारे आणखीही अत्यल्प असतात. उरलेले या विषयावर लिहिल्या गेलेल्या अन्य पुस्तकांचा विचार करतात; म्हणजे 'इतरांनी काय म्हटले आहे, याचा विचार करतात', असे मला म्हणायचे आहे. विचार करण्यास सुरुवात करण्यासाठी त्यांना विनाअडथळा अधिक थेट आणि सामर्थ्यशाली प्रेरक म्हणून इतरांच्या विचारांची नितांत गरज असते. तो त्यांचा पुढच्या लेखनाचा विषय बनतो आणि म्हणून हे लेखक नेहमीच त्या विचारांच्या प्रभावाखाली राहतात. साहजिकच अधिक काटेकोरपणे बोलायचे तर हे लेखक कधीही 'अस्सल' (original) नसतात. उलटपक्षी, विषयाचाच विचार करणारे लेखक त्यांच्या चिंतनविषयाच्या मार्फत

विचाराकडे प्रवृत्त होत असल्याने त्यांचा विचार 'निखळ अस्सलता' प्रगट करतो. जे अमर झाले आहेत, अशा लेखकांची नावे आपणास केवळ अशाच लोकांमध्ये आढळतील. मी साहित्याच्या अतिशय उच्च ज्ञानशाखेतील लेकखांविषयी बोलतो आहे, ब्रँडीत पाणी घालणाऱ्या पाणक्या पद्धतीवाल्या लेखकांविषयी नाही; हे इथे समजून घेणे आवश्यक आहे.

जो लेखक लिहिताना थेट आपल्या डोक्यातूनच लिहिण्याचा आशय घेतो त्याचेच लेखन वाचण्याच्या दर्जाचे असते. संकलक, सामान्य इतिहास लेखक, अनेक पुस्तके लिहून जणूकाही पुस्तक कारखानदार बनलेले लेखक आणि या सर्वांच्यासारखे इतर सामान्य दर्जाचे लेखक त्यांचा मालमसाला बेधडकपणे इतरांच्या पुस्तकांमधून घेतात. अशांचे लेखन त्यांच्या डोक्यातून, बोटांमधून वाहात येतात तेव्हा कुठलाही मालवाहन कर न भरता अर्थात लेखनाची पुनर्तपासणी न करताच आलेले, म्हणजे चिकित्साहीनतेने बाहेर पडलेले असते. यांच्याविषयी अधिक काहीच न बोललेले बरे. (आपल्या पुस्तकात जे काही लिहिले आहे त्या प्रत्येकाचे ज्ञान जर प्रत्येक विद्वान लेखकाला असेल तर तो कसा असेल बरे!) म्हणूनच तर अशा लोकांचे बोलणेही असे काही संदिग्ध असते की ते 'खरेच काय विचार करताहेत' हे समजून घेण्यासाठी एखाद्याला आपला मेंदू बाजूला काढून खुंटीला टांगून ठेवावा लागतो. ते खरे तर विचार करतच नसतात. ज्या पुस्तकातून त्यांनी नक्कल केलेली असते, ते पुस्तकही काही वेळेस असेच नक्कलवान असू शकते. अशा प्रकारचे लेखन गिलाव्यावरच्या गिलाव्यावरील गिलाव्यासारखे असते आणि मुळापर्यंत तसेच असते. समजा, तुम्ही शेवटापर्यंत गेलातच तर हाती जे काही लागते, ते क्वचितच ओळखू येईल अशा अॅन्टीनाऊसच्या' चेहऱ्याची अंधूक रेषाच आपल्या डोळ्यांसमोर तरंगते. म्हणून शक्य होईल तितकी कमी वाचावीत. त्यांना पूर्णपणे टाळता येत नाही. कारण संकलने ही ज्यांच्यात ज्ञानाच्या छोट्या जागा बळकावल्या गेलेल्या असतात अशा सारसंग्रहांनी तुडुंब भरलेली असतात. ती अनेक शतकांच्या ओघात निर्माण झालेली असतात. (म्हणून ती टाळता येत नाहीत.)

जे काही नुकतेच लिहिले गेले आहे तेच जास्त बरोबर, अशी कल्पना करण्याइतकी मोठी घोडचूक कोणतीही नसते. जे काही नंतर लिहिले आहे ते, जे काही आधी लिहिले आहे त्याची सुधारणा असते आणि त्यातील प्रत्येक बदल म्हणजे प्रगती असते. जी माणसे विचार करतात आणि ज्यांची विधाने ही निर्णायक विधाने असतात. जी आपल्या विषयाला अंतःकरणपूर्वक न्याय देतात, ती माणसे केवळ अपवाद असतात! कीड हा जगातला सर्वत्र आढळणारा नियम आहे : तो नियम नेहमीच हाताशी असतो आणि विचारवंतांच्या परिष्कृत विचारकृतीत आपली वाट अव्याहतपणे निर्माण करण्याच्या कामात सतत व्यग्र असतो.

एखाद्याला जर कुठल्याही विषयात प्रगती साधायची असेल तर त्याने 'त्या विषयावर लिहिली गेलेली नवीन पुस्तके आपल्याकडे असलीच पाहिजेत', या आग्रहापासून स्वतःला ताबडतोब मुक्त केले पाहिजे आणि त्या मोहापासून स्वतःला संरक्षित केले पाहिजे.

विज्ञान नेहमीच प्रगती करते आणि नवीन पुस्तकांचे संकलन करताना जुनी पुस्तके वापरली गेली आहेत. हे गृहीतक लेखकाने लक्षात घेतले पाहिजे. आता, जुनी पुस्तके वापरली गेली आहेत, हे खरेच; पण कशी? नव्या लेखकाला जुनी पुस्तके पूर्णपणे समजलेली नसतात, हे एक; त्याच वेळी तो जुन्या पुस्तकातील भाषा तंतोतंत वापरणार नाही. परिणामी जे (जुन्या पुस्तकात) सुस्पष्ट आणि अधिक चांगल्या पद्धतीने सांगितलेले असते ते नवा लेखक बिघडवतो आणि अर्थभ्रष्ट करतो! जुन्या लेखकांनी त्या विषयावर त्यांच्या जिवंत ज्ञानाच्या आधारे लेखन केलेले असते, म्हणून ते अमर असते. त्यांनी लिहिलेले सर्वोत्तम, त्यावरील त्यांचे लक्ष्यवेधी विवरण, त्यांची आनंदी निरीक्षणे ही सगळी या नव्या लेखकाने टाकून दिलेली असतात; कारण त्याला त्यांचे मूल्यच उमगलेले नसते किंवा ती किती आशयगर्भ आहेत, हे त्याच्या आकलनशक्तीत आलेलेच नसते. केवळ पैशांसाठी लिहिल्या गेलेल्या, लेखकाच्या मित्रमंडळींच्या स्तुतिसुमनांनी नटलेल्या; म्हणून ज्यांची नखरेल हवा झालेली आहे, अशा नव्या आणि वाईट पुस्तकांमुळेच जुने आणि सर्वोत्तम पुस्तक निव्वळ कपाटातील शोभादायक वस्तू बनते.

आधीचे अचूक सिद्ध असे एखादे तत्त्व धिक्कारून त्याची अपकीर्ती करणे, हेच बहुदा या नव्या लेखकाचे धोरण असते. त्यामुळे त्याला स्वतःची चुकीची तत्त्वे प्रस्थापित करता येतात. काही वेळेस जुन्या आणि अचूक तत्त्वाकडे वळेपर्यंत नव्या लेखकाला तात्पुरते यश मिळतेही. विशेषतः विज्ञान क्षेत्रात ज्याला स्वतःला 'आपण काही वेगळे आहोत' असे समजण्याची इच्छा असते, तो बाजारात नवे काही तरी घेऊन येतो. हे नवे संशोधक,

विशेषतः विज्ञानाच्या क्षेत्रातील नवे संशोधक स्वतःच्या कवडीमोल व्यक्तित्वाबाबत अन्य कशापेक्षाही जास्त गंभीर असतात आणि त्यांना ''स्वतःच्या (कवडीमोल असले तरी) व्यक्तित्वाखेरीज इतर कोणत्याही गोष्टीला या जगात महत्त्व नाही''[५] हेच ज्यांना गुणवत्तेचा निकष म्हणून सिद्ध करायचे असते. एका विरोधाभासाने त्याची सुरुवात ते करतात; तो असा की त्यांच्या डोक्यातील त्यांच्या कल्पनांचे मुळात झालेले निर्बीजीकरण त्यांना नकारात्मक मार्गाकडे खेचत नेते; आणि दीर्घकाळ मान्यता पावलेली आहेत अशी चिरंतन सत्ये, उदाहरणार्थ जीवनशक्ती, इडा-पिंगला नाडीसंस्था (The sympathetic nervous system)[६]; जीवनातील तृष्णेचे कार्य आणि बुद्धिमत्तेचे कार्य यात बिशतने[७] केलेला फरक इत्यादी सत्ये नाकारली जातात किंवा मग हे लेखक गेला बाजार भरड[८] अनुवादाकडे वळतात, इत्यादी इत्यादी म्हणजे विज्ञानाचा प्रवाह बऱ्याचदा परागतीचा ठरतो.

या वर्गातील लेखकांमध्ये त्या भाषांतरकारांचा समावेश होतो जे भाषांतर करताना, एकीकडे भाषांतर करतात आणि त्याच वेळी त्यात दुरुस्त्या करतात, योग्य ते बदलही करतात. ही गोष्ट मला नेहमीच मग्रुरीची, उद्धटपणाची वाटते. तुम्ही स्वतःच ज्यांची भाषांतरे होतील अशा दर्जाची पुस्तके लिहा, इतर लोकांची पुस्तके आहेत तशी सोडून द्या! माणसाने शक्यतो मूळ लेखकच वाचावा. विविध शोधांचे जनक, संस्थापक किंवा ज्ञानाच्या क्षेत्रातील थोर दिग्गज यांची मूळ पुस्तकेच वाचावीत. नव्या पुस्तकातील आशयाला न भुलता ही अस्सल लेखकांची 'सेकंड हॅण्ड' पुस्तके – जुनी असली तरी मूळ पुस्तकेच खरेदी करा! जे आधीच शोधलेले आहे, त्यात अधिक भर घालावी, हेच खरे.[९] म्हणूनच माणसाने त्याच्या विषयाची तत्त्वे अभ्यासून झाल्यानंतरही याबाबत जे काही नवीन लिहिले जाते त्याच्याशी परिचय करून घेतला पाहिजे.

थोडक्यात, पुढील नियम इतर ठिकाणी जसा उपयुक्त आहे तसा इथेही चांगला आहे; तो म्हणजे : जे काही नवीन असते ते क्वचितच चांगले असते; कारण चांगली गोष्ट फक्त थोड्याच काळासाठी नवीन असते.

शीर्षक

आता एक महत्त्वाचे सूत्र म्हणजे पुस्तकाचे शीर्षक. ते काय असले पाहिजे? कसे असले पाहिजे? तर व्यापक वाचक वर्गातील ज्यांना त्या पुस्तकाच्या आशयात रुची असेल अशा वाचकांचे लक्ष वेधले जाईल हा शीर्षकाचा तातडीचा उद्देश असावा. म्हणून शीर्षक परिणामकारक असावे, संक्षिप्त असावे. मूलतः संक्षिप्त असल्याने ते नेमके, सूत्रात्मक, आशयगर्भ आणि शक्य असेल तर पुस्तकाचा आशय व्यक्त करणारे असावे. शब्दबंबाळ, संदिग्ध, अप्रत्यक्ष अथवा निरर्थक शीर्षक हे वाईट शीर्षक म्हणावे. तेच असत्य आणि दिशाभूल करणाऱ्या शीर्षकाबाबत. हे जे शेवटच्या प्रकारचे शीर्षक आहे, ते पुस्तकाचे तेच भवितव्य ठरवते जे चुकीच्या शीर्षकामुळे ठरते. सर्वांत वाईट शीर्षके म्हणजे चोरलेली शीर्षके. इतर पुस्तकांना असलेली शीर्षकेच आपल्या पुस्तकासाठी वापरणे! पहिले कृत्य हे वाङ्‌यचौर्य तर दुसरे कृत्य अस्सलतेची खरी गरज कशी आहे, याचा पुरावा असतो. ज्या माणसाकडे आपल्या पुस्तकाला नवे शीर्षक सुचू शकेल इतकीही कल्पनाशक्ती नसते तो लेखक नवा आशय देण्यातही सक्षम नसतो. अशा शीर्षकांच्या जवळ जाणारी शीर्षके म्हणजे आधीच्या शीर्षकांची नक्कल करणारे. वेगळ्या भाषेत अर्धी चोरलेली; जसे की मी "On Will in Nature" लिहिल्यानंतर ओएरस्टेडने (Oersted)[१०] "On Mind in Nature" लिहिले.[११]

पुस्तक कधीही त्याच्या लेखकाच्या विचारांच्या ठशांव्यतिरिक्त अन्य जास्त काही नसते. विचारांचे मूल्य एकतर लेखकाने ज्याविषयी विचार केला आहे त्या समस्येवर (matter) किंवा मग त्या समस्येचा लेखकाने कोणत्या रूपबंधात (form) विकास केला आहे यावर; म्हणजे लेखकाने 'त्या समस्येविषयी 'काय' विचार केला आहे' यावर अवलंबून असते. पुस्तकांचे विषय अनेकदा भिन्नभिन्न असतात. विषयानुसार त्यांना त्यांची गुणवत्ता बहाल करण्यात येते. सर्व विषय अनुभवाचे निष्कर्ष असतात. वेगळ्या भाषेत वस्तुस्थितीवर आधारलेले जे काही असेल ते, मग ते ऐतिहासिक असो वा भौतिक असो, ते स्वयंअनुभवी असते आणि व्यापक अर्थाने ते सारे काही 'विषय' या संज्ञेत सामावलेले असते. हा पुस्तकाचा हेतूच

त्या पुस्तकाला एवं गुणवैशिष्ट्य बहाल करतो. त्यामुळे लेखक कुणीही असला तरी ते पुस्तक महत्त्वाचे ठरते.

एवंगुणवैशिष्ट्य पुस्तकाचा रूपबंध मात्र लेखकावर अवलंबून राहतो. पुस्तकाचे 'विषय' सर्वांना ज्ञात आहेत आणि प्रत्येकाला उपलब्ध आहेत, अशा स्वरूपाचे असू शकतात. पण ज्या रूपबंधात विषयाचा विस्तार केलेला असतो, पर्यायाने ''काय विचार केला आहे'' आहे, ते पुस्तकाला मूल्य देते. ते लेखकावर अवलंबून असते. म्हणून पुस्तकाचे मूल्य या दृष्टिकोनातून पाहता एखादे पुस्तक सर्वोत्तम असेल आणि कोणत्याही शत्रूविना असेल तर त्या पुस्तकाचा लेखकही तसाच सर्वोत्तम असतो. निष्कर्ष निघतो की वाचण्यायोग्य लेखकाची गुणवत्ता ही, तो लेखक जितका समस्येवर कमी अवलंबून असेल तितकी जास्त असेल. तो लेखक वाचकांना अधिकाधिक ज्ञात असेल, अनुभवी विषयतज्ज्ञ असेल, तितकी त्याची गुणवत्ता जास्त राहील. तीन महान ग्रेशियन शोकांतिका[१२] उदाहरणार्थ, एकाच विषयावरच्या आहेत. म्हणून एखादे पुस्तक सुप्रसिद्ध झाले की ते विषयामुळे सुप्रसिद्ध झाले की रूपबंधामुळे, याची काटेकोर शहानिशा केली पाहिजे. अतिशय सामान्य आणि उथळ माणसेसुद्धा अतिशय महत्त्वाची पुस्तके निर्माण करू शकतात; कारण त्या पुस्तकाचा 'विषय', जो फक्त त्यांनाच उपलब्ध झालेला असतो. उदाहरणार्थ, परदेश प्रवासाची वर्णने, दुर्मिळ नैसर्गिक घटना (भूकंप, वादळ इत्यादी), काही विशिष्ट प्रयोग, ज्यांचे केवळ तेच साक्षीदार आहेत, अशा ऐतिहासिक घटना किंवा वेळ खर्च करून, त्रास घेऊन आणि खास त्या गोष्टीचा अभ्यास करून लिहिलेली पुस्तके, हे लोक तर त्या विषयातले तज्ज्ञ होऊन बसतात!

दुसऱ्या बाजूला आपण रूपबंधावर अवलंबून राहतो तेव्हा विषय प्रत्येकाला उपलब्ध असतो; निदान लोकांना चांगला माहीत असतो. अशा स्थितीत त्या विषयासंबंधी जो विचार केलेला असतो तोच त्यातील परिपूर्णतेला काहीएक मूल्य देणारा ठरतो. एखाद्या ख्यातनाम व्यक्तीला निखळ वाचनयोग्य लेखन करणे शक्य असते. 'प्रत्येक इतर माणसाला काय विचार करणे शक्य आहे, याचा विचार करणे', एवढाच विचार इतरजण करतात. आपल्या मनात कशाची छाप पडली ते सांगतात; पण अस्सल छाप प्रत्येकाच्या मनात आधीच घर करून असते.

तथापि लोकांना रूपबंधापेक्षा विषयात जास्त रुची असते आणि त्याच कारणामुळे कुठल्याही उच्च दर्जाच्या संस्कृतीमागे हाच मुद्दा असतो. पण ज्या पद्धतीने लोक काव्याबाबत त्यांची आवड जाहीरपणे व्यक्त करतात ती कमालीची हास्यकारक ठरते. लोक साहित्यकृतीमागील 'हेतू' देणाऱ्या कवीच्या जीवनातील खऱ्या घटनांचा शोध घेऊ पाहतात, त्याच्या खासगी परिस्थितीचा वेध घेऊ इच्छितात. अन् अखेरीस त्यांना कवीच्या निर्मितीपेक्षा ह्याच गोष्टी जास्त महत्त्वाच्या, रुचिपूर्ण वाटू लागतात. गोएथेने काय लिहिले आहे यापेक्षा गोएथेविषयी काय लिहिले गेले आहे याचेच वाचन मग जास्त होते आणि गोएथेच्या 'फाउस्त'ऐवजी 'फाउस्त'विषयक दंतकथांना प्राधान्य देण्याचे उद्योग सुरू होतात, त्यांना अभ्यासाचा दर्जा मिळतो. ''लिओनोरा[१३] खरंच नेमका कोण होता, यापेक्षा त्याच्याबद्दलच्या दंतकथा, अफवा, ऐकिवात गोष्टी यांना लोक जन्म देतात.'' असे बर्जर[१४] म्हणतो. तेव्हा त्याचे म्हणणे आपल्याला गोएथे बाबतीत अक्षरशः सत्य असल्याचे, म्हणजे गोएथेच्या खुद्द 'फाउस्त'ऐवजी 'फाउस्तबद्दल'च्या हेतुपूर्ण घडीव दंतकथांना (learned expositions) सामोरे जावे लागते, त्यावरून लक्षात येईल. दंतकथा निव्वळ भौतिक असतात आणि भौतिकच राहतात. विषयाकडून रूपबंधाकडे हा लेखनाचा म्हणजे साहित्याचा प्राधान्यक्रम एखादे उत्तम चित्रशिल्प (Etruscan) असावे; पण ज्यापासून ते निर्माण केले आहे त्या रंग, माती इत्यादीचे रासायनिक परीक्षणासाठी माणसाने त्या कलाकृतीच्या आकार आणि चित्राकडे दुर्लक्ष करावे तसा असतो. लोकांच्या दुष्प्रवृत्त रुचीला खतपाणी घालून, वापरल्या गेलेल्या विषयामुळे परिणामकारकता साधली जावी हे एक कसब आहे. त्याला रूपबंधाच्या माध्यमातून लेखनाची गुणवत्ता निश्चित केली जाते, त्या सर्व लेखनक्षेत्रात काटेकोर कात्री लावली पाहिजे. उदाहरणार्थ, काव्यात्मक लेखन, तथापि नाट्यलेखनाच्या क्षेत्रात विषय महत्त्वाचा मानून लेखन करणारे अनेक वाईट नाटककार आहेतच की! उदाहरणार्थ, एखाद्या सुप्रसिद्ध माणसाचे जीवन नाट्यमय नसले तरी रंगभूमीवर खेचून त्याच्यात नाट्यमयता ओतून जणू वस्त्रहरण करतात. काही वेळेस तर त्याच्या बरोबरीचे त्याचे सगेसोबती, त्या माणसाच्या जीवनाचे साक्षीदार जिवंत असतानाही, त्या सुप्रसिद्ध माणसावर नको ते प्रसंग त्याच्या जीवनात भरून नाटकीयता आणतात (जी धंदेवाईक असते).

ज्या विषय आणि रूपबंधाच्या फरकासंदर्भात मी येथे बोलत आहे ते साध्या संभाषणाच्या बाबतीतही खरे आहे. बुद्धिमत्ता, युक्तिवाद, विनोदीवृत्ती आणि वैविध्य या गोष्टी

अनुक्रमणिका

माणसाला चांगल्या संभाषणाला बल पुरवितात; त्या 'संभाषणाचा रूपबंध' ठरवतात. पण लवकरच संभाषणाच्या विषयाने लक्ष वेधून घेतले पाहिजे. दुसऱ्या शब्दांत ज्याबद्दल माणूस बोलतो ते म्हणजे त्याचे 'ज्ञान', ते प्राधान्यक्रमात पुढे सरकले पाहिजे. ते जर अगदीच छोटे असेल तर अतिशय उच्च दर्जाची उपरोल्लेखित रूपबंधाची त्या संभाषकाकडे असलेली वैशिष्ट्ये, त्या संभाषणाला काहीएक मूल्य प्रदान करतील जरूर; तर त्या संभाषकाचा विषय मात्र मानवता आणि निसर्ग यासारख्या सर्वसाधारण बहुश्रुत विषयांपुरते मर्यादित राहतील; त्यापलीकडे जाणारच नाही. पण उलटेही होऊ शकते. संभाषक माणसाच्या संभाषणाला मूल्य प्रदान करू शकेल अशा प्रकारचे ज्ञानही त्याच्याकडे असेल तर त्याला वैशिष्ट्ये लाभतील! mas sabe el necio en su casa, que el sabio en la agena[१५] ही स्पॅनिश म्हण सांगते त्यानुसार हे मूल्य मात्र केवळ त्या संभाषणाच्या विषयावर अवलंबून राहील.

विचार केवळ तेव्हाच खरा जिवंत राहतो जोपर्यंत तो शब्दांच्या सीमारेषेवर पोहचत नाही; मग त्याचे एका अर्थी अश्मीभवन होते आणि तो ताबडतोब मरतो. तरीही वनस्पतींचे आणि प्राण्यांचे जीवाश्म टिकून राहावेत तसा विचार शतकानुशतके राहतोच. त्याचे अस्तित्व जे खरोखर क्षणभंगुर असते, त्याची तुलना स्फटिकरूप होणाऱ्या स्फटिकाशीच करावी लागते.

विचाराला शब्द मिळाले रे मिळाले की तो विचार आपल्या आत अस्तित्वात राहात नाही किंवा स्वतःच्या आत खोलवर, गाभ्यात त्याचे गांभीर्य टिकून राहात नाही. त्या विचाराचा इतरांसाठी अस्तित्वात राहण्यास आरंभ झाला; इतरांसाठी विचार अस्तित्वात आला की आपल्या आत त्याचे असणे, नाश पावण्यास प्रारंभ होतो. विचार बाहेर आला की आत राहात नाही; जसे मूल अस्तित्वात आले की ते स्वतःला आईपासून मुक्त करते. एक कवी म्हणतो :

"Ihr musst mich nicht durch Widerspruch verwirren!
-Sobald man spricht, beginnt man schon zu irrne_."[१६]

अर्थ :
विरोधाभासाने मला गोंधळात टाकण्याचे कारण नाही.
एखाद्याने बोलणे सुरू केले की तो चुका करायला सुरुवात करतो.

चालताना जशी काठी, तसे विचारांना लेखणी, पण काठीशिवाय सहजपणे चालणे सर्वांत जास्त सहज आहे आणि लेखणी हातात नसताना जास्तीत जास्त परिपूर्ण विचार करणे सहज आहे. माणूस वृद्ध व्हायला सुरुवात झाली, की मग कुठे काठी घेतो आणि त्याला लेखणी वापरायला आवडायला लागते.

मनात एकदा एखादे गृहीतक रुजले किंवा विचार जन्माला आला, की ते गृहीतक बाह्य जगतातून 'फक्त स्वतःच्या प्रगतीला उपकारक आणि स्वतःला एकजिनसी असेल असेच सत्त्व स्वीकारणारी एखादी जैविक रचना जसे व जे जीवन जगते, त्या जीवनाशी साम्य साधणारे जीवन जगू लागते.' त्याच वेळी दुसऱ्या बाजूला आपल्याला हानिकारक आणि बहुजिनसी असलेले काहीही एकतर पूर्णपणे झिडकारले जाते किंवा संपूर्णपणे बाजूला सारले जाते.

मूर्त आणि सुनिश्चित संख्येने वापरल्या जाणाऱ्या शब्दांच्या जागी अमूर्त आणि अनिश्चित शब्दांची योजना फक्त उपहासात्मक लेखनात करावी. भूमितीत जसे अमूर्त आणि अनिश्चित शब्द वापरले जातात, तसे काहीसे हे झाले पाहिजे. पुढे जाऊन, जिवंत माणसाच्या शरीरावर शल्यकर्मासाठी धारदार सुरा ज्या सफाईने फिरवला जातो तसे हे अमूर्त आणि अनिश्चित शब्द वापरले गेले पाहिजेत; पण यात माणसाचे जीवनच पणाला लागत असल्याने हा प्रयोग सुरक्षित नाही.

साहित्यकृती अमर व्हायची असेल, करायची असेल तर तिच्यात अशा तऱ्हेचे अनेक सर्वोत्तम सद्गुण असले पाहिजेत, की ज्यांच्यामुळे ती समग्र साहित्यकृती समजणारा आणि तिची सर्व मूल्ये जाणणारा माणूस सापडणे, सहजसुलभ राहता कामा नये; म्हणजे किंवा तरच हे सर्व सर्वोत्तम सद्गुण जाणणारी आणि त्यांचे मूल्यमापन करणारी अस्सल माणसे सर्व काळात आढळत राहतील. याचा अर्थ शतकानुशतकांच्या प्रदीर्घ काळात आणि सतत चंचल असणाऱ्या हितसंबंधातही साहित्यकृतीचे मूल्य (the credit of the work) अबाधित राहील, तिची योग्यता जोखली जाईल आणि मग तिच्यातील रुची कधी संपणार नाही.

असा लेखक, म्हणजे दुसऱ्या शब्दांत भावी पिढ्यांमध्येही जिवंत राहण्याचा दावा करणारा लेखक, तोच असा असू शकतो, की जो या विशाल जगात आपल्या समकालिनांमध्ये अयशस्वी, निरर्थक ठरेल; त्याचे सुस्पष्ट पृथकत्व इतरांच्या संदर्भात पूर्ण विरोधी आहे असे

अनुक्रमणिका

जाणवेल, अनेक पिढ्यांमार्फत तो जिवंत राहिला, भटकणाऱ्या ज्यूप्रमाणे फिरत राहिला तरी त्याला तेच अढळ स्थान लाभेल. थोडक्यात, अरिओस्टो[*] लिहितो, ''त्याने ते केले आणि मग तो ढाचा मोडला'' असे घडेल. जर घडत नसेल तर त्याचे विचार इतर माणसांसारखे नष्ट का झाले नाहीत, हे एखाद्याला समजू शकणार नाही.

प्रत्येक युगात, मग ते साहित्यातील असो वा कलेतील, आपल्याला असे आढळते, की एखादी अंतर्बाह्य चुकीची कल्पना किंवा फॅशन, चालरीती अभिरुचीहीन असूनही प्रचंड प्रशंसनीय ठरते. सामान्य बुद्धीचे लोक ती अंगीकारण्यात स्वतःला कष्ट देतात आणि व्यवहारात आणतातही. बुद्धिमान माणूस त्या सगळ्याच्या आरपार पाहतो आणि निग्रहपूर्वक अव्हेरतो. परिणामी तो कालबाह्य ठरतो. काही वेळाने लोक त्या चालीरीती, फॅशनी पारखून घेतात आणि आपला निर्णय चुकल्याची त्यांना लाज वाटते, ते त्या अभिरुचिहीनतेला हसतात. मग अतिप्रशंसनीय ठरलेले ते जे काही असते ते, वाईट पद्धतीने बांधलेल्या भिंतीचा गिलावा ढासळून पडावा, तसे गळून जाते. गळून गेलेल्या या फॅशनी अतिशय करुणावतारी झालेल्या असतात, त्यांचे रंग उडून गेलेले असतात. दीर्घकाळ आपण आपणाला ज्याची जाणीव होती अशा मूलतः अभिरुचिहीन गोष्टी अखेरीस मागे पडल्या, त्यांच्या जागा त्यांना कळल्या, त्याही जाहीरपणे आणि गर्जत कळल्या, याचा मात्र आपल्याला आनंद झाला पाहिजे आणि काहीही वाईट वाटता कामा नये. अशा चुकीच्या कल्पना इत्यादींच्या खोटेपणाची लोकांना जाण येत असतेच असते. ती लोकांकडून अखेरीस जाहीरपणे आणि खणखणीत आवाजात कबूल होत जाते. हे जणू गळू फुटण्यासारखे असते.

आणखी एक असे की, अनामिक समीक्षकाने लिहिलेला लेख संपादित करणाऱ्या आणि प्रकाशित करणाऱ्या माणसाला जणूकाय 'त्यानेच हा लेख लिहिला आहे', असे समजून ताबडतोब जबाबदार धरले पाहिजे. हाताखालच्या माणसाने वाईट काम केल्याबद्दल व्यवस्थापकाला जबाबदार धरण्यात येते, अगदी त्याच पद्धतीने अशा माणसाला त्याच्या लायकीनुसार वागवले पाहिजे. ती लायकी म्हणजे त्याच्या कामाचा कसलाही उत्सव न करणे, त्याचे काम आणि तो दोन्हीकडे दुर्लक्ष करणे, त्याला उत्सवमूर्ती न करणे.

अनामिक लेखक हा तर केवळ साहित्यिक भ्रष्टाचार असतो. अशाच्याही विरोधात आवाज उठवला गेला पाहिजे. त्याला ''तू एक नसती ब्याद आहेस! लोकांविषयी तू जी काही मुक्ताफळे उधळतो आहेस ती तुला कबूल करायची नसतील तर तुझी ती गरळ ओकणारी तोंडातली वळवळ नागीण आवर'' असे खडसावले पाहिजे.

ज्याची दखल घेणे निरर्थक आहे, अशा बेजबाबदार शब्दाला जसे वजन नसते तशी अनामिक टीकाही वजनहीन असते. अशा टीकेवर विश्वास ठेवता येत नाही किंवा मग अशा माणसाची केवळ बाजारपेठीय प्रसिद्धिपत पाहून त्याची विश्वासार्हता मानायची का? पब्लिक लिमिटेड कंपनीतील भागधारकांचे जसे बेनामी व्यवहार होतात तसे हे बेनामी विश्वास ठेवल्यासारखे होईल.

इतरांच्या लेखनातील उद्धरणे चुकीच्या स्वरूपात देण्याच्या त्यांच्या तत्त्वशून्य मार्गामुळे अशा लेखकांमध्ये आढळणारी थोडीशी सचोटीदेखील भिन्न असते. माझ्या लेखनातील परिच्छेदन्परिच्छेद चुकीच्या रीतीने उद्धरली गेली आहेत, असे मला आढळते. फक्त माझी परिशिष्टे, जी निखळ पारदर्शक असतात, त्यांच्यात चुका न करण्याचा अपवाद केला गेला आहे, असे मात्र मला दिसले. सततच्या निष्काळजीपणामुळे अशी गैरउद्धरणे दिली जातात. अशा लोकांची लेखणी फालतू आणि क्षुल्लक वाक्प्रचार, म्हणी यासाठीच उचलली जाते. ती हळूहळू त्यांची सवयच बनत जाते. 'ही सवयच आपला दबाव टाकून त्यांच्याकडून तसे लिहवून घेते', याची त्यांना जाणीवदेखील नसते. माझ्या लेखनाचे उदाहरण घ्या. माझे लेखन सुधारण्याची इच्छा धरणाऱ्या कुणाच्या तरी उद्धटपणामुळेही काही वेळेस गैरउद्धरणे अगदी बेमुर्वतपणे दिली गेल्याचे माझ्या लक्षात आले आहे. बहुतेकदा वाईट सवयीमुळे गैरउद्धरणे दिली जातात; पण मग ही दुष्ट आणि मवाली अनैतिकता असते. मग अफरातफरीचा गुलाम असणारा माणूस जसा आपले चारित्र्य कायमचे हरवतो, तसे या माणसाचेही घडते.

(उत्तरदायित्व : मूळ इंग्लिशमधील अनुवादित लेख ON READING AND BOOKS, Translated by Mrs. RUDOLF DIRCKS. संदर्भ : The Project Gutenberg E-Book of Essays of Schopenhauer, by Arthur Schopenhauer, http://www.gutenberg.org / files /11945/11945-0. txt, the Project Gutenberg License च्या अधीन राहून मुक्त वापर परवान्यानुसार १७ एप्रिल २०१७ रोजी उतरवून घेतला.

समग्र भाषांतरात दिलेले विविध संदर्भ, टिपणे व तळटिपा लिहिण्यासाठी ज्या संदर्भाचा आधार घेतला आहे, ते सर्व संदर्भ मी दिले आहेत, ते शॉपेनहॉवरच्या मूळ लेखात नाहीत. हे सारे नवे लेखन असून विकिपिडिया, मराठी विश्वकोश, इतर

माहितीकोश, महाजालावरील दुवे इत्यादींचा त्यात समावेश आहे. त्यातील इंग्लिश मजकुराची भाषांतरे मी केली आहेत; शिवाय अधिकची माहितीही मी दिली आहे. म्हणून संदर्भ, टिपणे व तळटिपा यातील योग्य-अयोग्य तथ्य-वस्तुस्थितीला मी जबाबदार आहे. - श्रीनिवास हेमाडे)

• • •

संदर्भ, टिपणे व तळटिपा अनुवादकाच्या

१) गॉटहोल्ड इफ्रेम लेसिंग (Gotthold Ephraim Lessing जन्म २२ जानेवारी १७२९, मृत्यू : १५ फेब्रुवारी १७८१), हा जर्मन लेखक, तत्त्ववेत्ता, नाटककार, कला समीक्षक आणि प्रबोधन काळातील महत्त्वाचा लोकनेता होता. त्याच्या नाटकविषयक लेखनाने आणि इतर प्रकारच्या लेखनाने जर्मन साहित्याच्या विकासात मोलाची भर टाकली. नाटकाच्या इतिहासात जगातील तो 'पहिला नाट्यनिर्माता' किंवा 'नाटक निर्मितितज्ज्ञ व्यवस्थापक' (dramaturge) किंवा पहिला 'नाट्य न्यायाधीश' ('dramatic judge', जर्मनः dramatischer Richter) मानला जातो. राजकारण, साहित्य, संगीत, कला, नाट्य, विज्ञान आणि तत्त्वज्ञान अशा क्षेत्रांत लेसिंग सुप्रसिद्ध आहे. Lessing हे स्लाववंशीय जर्मन आडनाव आहे.

२) अनुवादकाचे टिपण : Hamburg Dramaturgy (मूळ जर्मन शीर्षक "Hamburg Dramaturgie") हा ग्रंथ.

३) जोहान पॉल फ्रेडरिक रिश्टर (Johann Paul Friedrich Richter जन्म : २१ मार्च १७६३, मृत्यू : ०४ नोव्हेंबर १८२५), एकोणिसाव्या शतकातील पहिल्या दोन दशकांत अतिशय प्रसिद्ध असलेला अद्‌भुतरम्यतावादी जर्मन कादंबरीकार आणि विनोदी लेखक. जाँ झ्याक रूसो हा त्याचा आवडता लेखक असल्यामुळे त्याने जाँ पॉल हे टोपणनाव घेतले. आपल्या लेखनाने त्याने जर्मन साहित्यात अजोड स्थान निर्माण केले. रिश्टरच्या लेखनामुळे रिश्टरचा प्रचंड चाहता वर्ग आणि उपेक्षा व टीका करणारा काही जणांचा वर्ग, अशा दोन गटांत तत्कालीन जर्मन वाचकवर्ग विभागाला गेला. जर्मन साहित्यात स्त्रियांचे सखोल आणि सहानुभूतिपूर्वक चित्रण केल्यामुळे त्याला स्त्रीवाचक वर्गात खूप मान होता. त्याच वेळी दुसरीकडे त्याच्या लेखनात पुरुषी टोमणेही आढळतात. सैद्धांतिक दृष्टिकोनातून 'विनोद' हे शस्त्र म्हणून वापरणारा तो पहिलाच लेखक होता. त्याच्या मते, प्रबोधन आणि तत्कालीन सत्ताशास्त्र अपयशी ठरले होते. तो शॉपेनहॉवरचा सच्चा समर्थक होता. ''झोपेने जखमा बऱ्या होतात आणि मृत्युरूपी दीर्घनिद्रेने आपले व्रण मिटतात.'' असे तो म्हणत असे.

४) अनुवादकाचे टिपण : भारतीय परिभाषेत ''सरस्वती आणि लक्ष्मी एकत्र नांदत नाहीत.''

५) ॲन्टीनाऊस (Antinous; जन्म : २७ नोव्हेंबर १११, मृत्यू : ३० ऑक्टोबर १३० पूर्वी) हा रोमन सम्राट हाड्रीयनचा प्रेमिका होता. ॲन्टीनाऊस अत्यंत देखणा, कामुक आणि आकर्षक होता. त्याच्या जिवंतपणी त्याला काहीजण देव मानत तर काहीजण हिरो समजत. त्याचा मृत्यू गूढ रीतीने झाला. त्याला बळी देण्यात आले असावे किंवा अपघात झाला असावा. त्याच्या मृत्यूनंतर सम्राटाने त्याला दैवत्व बहाल केले आणि त्याच्या नावाने एक पंथ स्थापन केला; शिवाय त्याच्या नावे एक नवे शहर उभे केले. पाश्चात्त्य संस्कृतीत ॲन्टीनाऊस समलिंगीत्वाशी जोडला गेला. ऑस्कर वाईल्ड, फर्नांडो पेस्सो यांच्या लेखनात त्याचे प्रतिबिंब दिसते.

६) अनुवादकाचे टिपण : The sympathetic nervous system हा वैद्यकीय क्षेत्रातील तांत्रिक शब्द आहे. त्याचे मी केलेले हे भाषांतर फार अचूक नाहीच नाही; पण दुसरे सुचत नसल्याने हे कामचलाऊ भाषांतर देत आहे. हिंदीत तर 'अनुकंपी तंत्रिकातंत्र' असे भाषांतर मला सापडले.

७) बिशत (Bichat Marie Francois Xavier Bichat. बिशत मारी फ्रान्को झेवियर बिशत. (जन्म : १४ नोव्हेंबर १७७१, मृत्यू २२ जुलै १८०२), हा फ्रेंच शरीररचनाशास्त्रज्ञ आणि रोगनिदानतज्ज्ञ होता. पेशीरचनाशास्त्राचा जनक म्हणून त्याला वैद्यकीय विज्ञानात ओळखले जाते. सूक्ष्मदर्शकयंत्रावर त्याचा विश्वास नव्हता, त्याने ते कधीही वापरले नाही. त्याने मांडलेला जीवनविषयक दृष्टिकोन ही वैचारिक साहित्यात महत्त्वाची भर आहे. 'मृत्यू रोखणाऱ्या कार्यांचा संच म्हणजे जीवन' अशी व्याख्या तो करतो. भौतिकीविज्ञान किंवा रसायनशास्त्र ज्याचे स्पष्टीकरण देऊ शकत नाही असे गुणधर्म प्राणी प्रगट करीत असतात, असे त्याचे म्हणणे होते. त्याने मांडलेल्या जीवनसिद्धांताचे साधारण स्वरूप असे : सेंद्रिय जीवन (the organic life) आणि प्राणिजीवन (the animal life) अशी जीवनाची

विभागणी त्याने केली. त्याच्या मते, हृदय, आतडी आणि इतर सेंद्रियांचे आयुष्यमान हे सेंद्रिय जीवन. छातीच्या पोकळीत असणाऱ्या अतिशय सूक्ष्म स्वतंत्र अनेक 'मेंदू'नी बनलेली ज्ञानतंतूमंडळ मज्जासंस्था (the ganglionic nervous system) या जीवनाचे नियमन करते. उलट, प्राणिजीवन मात्र डोळे, कान आणि कातडी यांचा सुसंवादी, बांधेसूद सुमेळ आहे. त्यात सवयी आणि स्मृती यांचा समावेश होतो आणि विनोद व बुद्धिमत्ता यांनी ते नियंत्रित होते. ही मेंदूची कार्ये आहेत; पण अर्थात हृदयाशिवाय ते शक्य नसते. जॉर्ज इलियटने १८७२ साली बिशतच्या रोमहर्षक जीवनावर Middlemarch ही कादंबरी लिहिली. मिशेल फुकोने त्याच्या The Birth of the Clinic या पुस्तकात एक पूर्ण प्रकरण बिशतवर लिहिले. ''शरीर आणि रोग यांच्या संकल्पनांची पुनर्व्याख्या करून मानवी शरीर म्हणजे रोगाच्या उगमाचा शोध' या जीवनविषयक आकलनाचा विकास करणारा मुख्य शिल्पकार'' अशा शब्दांत फुको त्याचा गौरव करतो. आयफेल टॉवरवर कोरण्यात आलेल्या ७२ नावांत बिशतला मानाचे स्थान मिळाले.

८) Crass : लॅटीनमधील Crassus पासून crass हा शब्द बनतो. Crassus म्हणजे घट्ट, जाडेभरडे, संस्कार न होणारे; म्हणून संवेदनाहीन अथवा बुद्धिमत्तेचा अभाव असा त्याचा अर्थ होतो. लोक काय विचार करतील याचा विचार न करता मूर्खासारखे बरळणे; जसे की, पुरुषांची स्त्रीविषयी मते ही crass stupidity असते. १६ व्या शतकात हा शब्द प्रचलित झाला.

९) अनुवादकाचे टिपण शोपेनहॉवरने वापरलेली मूळ लॅटीन म्हण अशी : inventis aliquid addere facile est, तिचे गुगल इंग्लिश भाषांतर असे : It is easy to add to things already invented.

१०) ओएरस्टेड (Oersted) हान्स क्रिश्चियन ओर्स्टेड (Hans Christian Orsted, (जन्म : १४ ऑगस्ट १७७७, मृत्यू ०९ मार्च १८५१) हा डॅनीश भौतिकशास्त्रज्ञ आणि रसायनशास्त्रज्ञ होता. त्याचे महत्त्वपूर्ण योगदान म्हणजे 'विद्युतप्रवाहातून चुंबकीय क्षेत्र निर्माण होते.' हा सिद्धान्त होय. नंतर त्याने कांटच्या प्रज्ञावादी तत्त्वज्ञानास आणि एकूणच विज्ञानाच्या क्षेत्राला गतिमान केले. 'The oersted (Oe)' हे त्याच भौतिकशास्त्रातील शोधाचे चिन्ह म्हणून १९३० साली विज्ञानाच्या क्षेत्रात मान्यता पावले.

ओएरस्टेड संदर्भात इथे दोन गोष्टी नमूद केल्या पाहिजेत. पहिली, शॉपेनहॉवरने त्याच्या लेखनात Ørsted असे न म्हणता Oersted असे लिहिले आहे. पण त्याला अपेक्षित आहे ते Ørsted हेच नाव. दुसरी गोष्ट अशी की ओर्स्टेडच्या पुस्तकाचे मूळ नाव The Soul in Nature : with supplementary contributions असे आहे, On Mind in Nature असे नाही. हा कदाचित मूळ इंग्लिश भाषांतरकार मिसेस रुडॉल्फ डीर्क्स यांचा घोटाळा असावा. साधारणतः पाश्चात्त्य चर्चाविश्वात बऱ्याच मोठ्या कालखंडापर्यंत Soul व Mind यांना एकच समजण्यात येत होते. त्यातून असे झाले असावे. त्यामुळे शॉपेनहॉवरनेही तीच चूक केली असावी. ओर्स्टेडने निसर्गाचे मन जाणले, असाही त्याचा गौरव करण्यात आला. तशा शीर्षकाची काही पुस्तके लिहिली गेली. उदाहरणार्थ, Hans Christian Ørsted : Reading Nature's Mind असे पुस्तक Dan Ch. Christensen या संशोधकाने लिहिले आहे. महत्त्वाचे म्हणजे त्याच्या विद्युत-चुंबकीय विज्ञान शोधामुळे तारायंत्राचा शोध लागला आणि दूरसंज्ञापन शक्य झाले. एका अर्थाने विद्यमान महाजाल शोधाचा हा जनक म्हटला पाहिजे.

११) अनुवादकाचे टिपण : येथे एक बाब नमूद करणे आवश्यक आहे. वैचारिक लेखनाच्या इतिहासात अनेकदा एखाद्या ग्रंथावर जी काही टीका टिप्पणी करण्यात येते तेव्हा मूळ ग्रंथाचे शीर्षक टीका करणाऱ्या किंवा प्रतिवाद करणाऱ्या ग्रंथात घेण्याची प्राचीन प्रथा सर्वत्र आढळते. जसे की, भारतात भाष्य परंपरा आधीच्या ग्रंथाचे शीर्षक घेऊनच नंतरचे शीर्षक ठरवते. जसे की 'ब्रह्मसूत्र'वर शंकराचार्यांनी 'ब्रह्मसूत्रभाष्य' लिहिले. असेच इतर दर्शनांच्या ग्रंथांबाबत घडले आहे. पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात उदाहरणार्थ जॉन लॉक या अनुभववादी तत्त्ववेत्त्याच्या An Essay Concerning Human Understanding (सन १६८९) ग्रंथानुसार डेव्हिड ह्यूम ह्या पुढच्या पिढीतील अनुभववादी तत्त्ववेत्त्याने A Treatise of Human Nature (१७३९-४० मानवी स्वभावावर प्रबंध) या नावाचा ग्रंथ लिहिला. पण या ग्रंथाचे स्वागत अतिशय थंड झाले; इतके की, ह्यूम म्हणतो की, 'हा ग्रंथ जणू मेलेलाच जन्माला आला!' (Fell dead-born from the press) ह्या थंड्या स्वागतामुळे त्याने मानवी स्वभावावर अन्य छोटेखानी पुस्तक लिहिले. Philosophical Essays Concerning Human Understanding (१७४८) या नावाने प्रसिद्ध झाले. नंतर त्यानेच त्याचे

शीर्षक बदलून Enquiry Concerning Human Understanding असे केले (१७५८). या दरम्यान प्रज्ञावादी तत्त्ववेत्ता लायब्नीज याने १७०४ मध्ये New Essays on Human Understanding (Nouveaux essais sur l'entendement human) हा ग्रंथ लिहिला. या साऱ्याची सुस्पष्ट कल्पना शॉपेनहॉवर असणारच. तथापि गीतेचा अनुवाद आणि त्यावर भाष्य करताना ज्ञानेश्वरांनी आपल्या या ग्रंथाच्या शीर्षकात 'गीता' हा शब्द येऊ न देता अगदी नवेच, 'ज्ञानेश्वरी' हे नाव दिले. ही शॉपेनहॉवरला अपेक्षित कल्पकता म्हणता येईल.

१२) *अनुवादकाचे टिपण : ग्रेशियन शोकांतिका म्हणजे ग्रीक शोकांतिका. जुन्या फ्रेंच भाषेतील grecien पासून लॅटीन Graecia मध्ये हे रूप बनते. त्याचा अर्थ ग्रीस. म्हणून Grecian tragedies म्हणजे ग्रीक शोकांतिका. अचीलीस, सोफोक्लीज आणि युरीपीडस हे मुख्य नाटककार होते. ग्रीक शोकांतिका ह्या प्राचीन ग्रीस आणि एशिया मायनर (आजचा मध्यपूर्व The Middle East- म्हणजे टर्की, लेबानन, सिरीया, इस्रायल असे देश) म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या प्रांतात इ.स.पू. सहाव्या शतकापासून प्रसिद्ध आहेत. दिओनिसिस या देवतेच्या सन्मानार्थ ही नाटके लिहिली गेली असा समज आहे. ग्रीक शोकांतिका आणि सुखांतिका मिळून आजची आधुनिक रंगभूमी आकाराला येते. प्राचीन काळानंतर युरोपात प्रबोधनकाळात शोकांतिक रंगभूमी उत्कर्षाला आली.*

१३) *लिओनोरा (Leonora) ही जर्मन लेखक गॉटफ्रिड ऑगस्ट बर्जर (Gottfried August Burger) याने १७७३ साली लिहिलेली आणि १७७४ साली प्रसिद्ध झालेली कविता आहे. तिचे मूळ शीर्षक Lenore असे असून इंग्लिशमध्ये ती Ellenore या नावाने भाषांतरित होऊन आली. अठराव्या शतकात ती गॉथिक बॅलेचा अनिवार्य हिस्सा होती. या कवितेत कबरीतून परतणारे एक पात्र असून ते रक्तशोषक नाही; पण नंतरच्या 'रक्तशोषकभूत साहित्य'वर (Vampire Literature) या कवितेने मोठा प्रभाव टाकला. या बॅलेचे पहिले इंग्लिश भाषांतर करणाऱ्या विलियम टेलर या कवीच्या मते, इंग्लिशमध्ये सतत भाषांतर होत राहिलेली Ellenore सारखी दुसरी जर्मन कविता नाही.*

१४) *गॉटफ्रीड ऑगस्ट बर्जर (Gottfried August Burger, जन्म : ३१ डिसेंबर १७४७, मृत्यू : ०८ जून १७९४), हा जर्मन कवी होता. त्याचे बॅले अतिशय प्रसिद्ध होते. Lenore या त्याच्या बॅलेची प्रसिद्धी इतकी की ती फ्रेंच, रशियन आणि इंग्लिशमध्ये भाषांतरित होत गेली.*

१५) *ही स्पॅनिश म्हण असून तिचे इंग्लिश भाषांतर असे : The fool knows more in his house than the same in the other's. भाषांतर : ''मूर्खाला आपले स्वतःचे घर जितके माहीत असते तितके परक्या बुद्धिमान माणसाला माहीत असू शकत नाही.'' भावार्थ : स्वतःला जे काही तुटपुंजे ज्ञान असेल-नसेल तेच सत्य मानावे; दुसरा कितीही ज्ञानी असला तरी त्याला आपल्या समस्येबाबत दुरूनच सलाम करावा. म्हणून सल्ला असा की इतरांच्या घरात डोकावू नये किंवा इतरांच्या भानगडीत नाक खुपसू नये. वेगळ्या अर्थाने स्वतःच्या घरातील प्रश्न चव्हाट्यावर न नेता घरातच सोडवावेत अथवा इतरांच्या मताविषयी फार आसक्त असू नये तर स्वतःचे अनुभवच प्रमाण मानावेत. ही म्हण 'अनुभव हाच सत्याचा एकमेव निकष' असा आग्रह धरते. यासारखी अन्य म्हण म्हणजे ''प्रत्येकजण आपल्या घरी शहाणा आणि ईश्वर मात्र सर्व घरी शहाणा.''*

१६) *अनुवादकाचे टिपण : जर्मन म्हण : You do not have to confuse me by contradiction! As soon as one speaks, one begins to err.*

१७) *लुडोविको अरिओस्टो (Ludovico Ariosto, जन्म : ०८ सप्टेंबर १४७४, मृत्यू : ०६ जुलै १५३३) हा इटालियन कवी होता. Oriando Furioso (सन १५१६) या अप्रतिम काव्यासाठी तो कलाजगतात सुप्रसिद्ध आहे. "Humanism" (इटालियन भाषेत umanesimo) ही संज्ञा त्यानेच निर्माण केली. माणूस केवळ ईश्वराचा दास नाही तर तो स्वतःच्या अंतर्निहित सामर्थ्यावर आणि मानवी क्षमतांच्या बळावर विकास करणारा असतो, हे सूत्र त्याच्या मानवतावाद संकल्पनेत आहे. ती पुढे प्रबोधनकालीन मानवतावाद म्हणून परिणत झाली. प्रस्तुत "lo fece natura. e poi ruppe lo stampo" ही अरिओस्टोची म्हण आहे. त्याचे गुगल भाषांतर असे : He did it. and then broke the mold इटालियन म्हण.*

• • •

ग्रंथसमीक्षा

अविनाश गायकवाड यांची कविता : काही सूत्रे

रणधीर शिंदे

तिरस्काराचे तोरण बांधले दाराला
की थांबत नाहीत माणसं थाऱ्याला

या लक्षणीय ओळी आहेत अविनाश गायकवाड यांच्या 'खिंडीत गोठलेलं सुख'(पेपरवॉल मीडिया अँण्ड पब्लिशिंग प्रा. मुंबई, २०१७) या नव्या कवितासंग्रहातील. १९९० नंतरच्या काळात ज्यानी लक्षणीय कविता लिहिली त्यात अविनाश गायकवाड यांचा समावेश होता. याआधी त्यांचे 'जंजाळ' व 'अजूनही अस्वस्थ रोहिणी' हे संग्रह प्रसिद्ध आहेत. एकूणच १९९० नंतरच्या कवितेवर काळावकाशाचा मोठा परिणाम झालेला आहे. मात्र या काळाला पचवून त्याला भिडणारी कविसंज्ञा मात्र अपवादानेच पाहायला मिळतात. या काळाचे केवळ बाह्य तपशील भरणारी भरगच्च सपाटस्वरूपी विपुल कविता लिहिली जात आहे. या पार्श्वभूमीवर गायकवाड यांची कविता वेगळी ठरते. त्यांच्या सुट्या सुट्या कविता १९८० नंतर प्रकाशित झाल्या आहेत. या काळाच्या आधी मराठीत स्थिरावलेल्या दलित साहित्याचा व लघुनियतकालिकांतील कवितेचा गायकवाड यांच्या संवेदनशीलतेवर परिणाम झालेला आहे. आजघडीलादेखील जातीय विषमतेची सूडयंत्रे पाहायला मिळतात. अशा घटनांची नोंद गायकवाड यांच्या कवितेत आहे. 'अश्राप दलित बालिकेचे रक्तासवे डोळे वाहून' गेल्याचा उल्लेख एका कवितेत आहे. साठच्या आधुनिकतावादी कवितेचा प्रभाव पुढील काळातील काही कवितेवर जाणवतो तसा तो गायकवाड यांच्या कवितेवरही आहे. तर जागतिकीकरण काळातील भयदृश्ये आणि भाषावापराचे अपवादभूत भान त्यांच्या कवितेत आहे. गायकवाड यांची कविता एकसाची नाही किंवा तिने आपल्या आविष्काराला विषयांपासून आवडत्या कल्पनाबंधाचा अटकाव घातलेला नाही. त्यामुळे ती 'बहुकेंद्री' बनली आहे. ग्रामीण ते नागर, जात, जागतिकीकरण ते भांडवली सत्तेसंबंधीची विषयसूत्रे तीमधून आविष्कृत झाली आहेत. जीवनाकडे खुलेपणाने पाहण्याची ही दृष्टी आहे.

आधुनिकोत्तर काळातील ताण-तणाव या कवितेच्या केंद्रस्थानी आहेत. त्याच्याशी निगडित काही महत्त्वाची संवेदनसूत्रे गायकवाड यांच्या कवितेतून अभिव्यक्त झाली आहेत. 'भ्रमाचाच दिसू लागलाय थुई थुई मोर'च्या दृष्टीने हा काळ न्याहळला आहे. काळाला साक्षी ठेवून सर्वहारा वर्गाचे जगणे, इतिहासवाचन, भांडवली सत्तेबद्दलचा नकारस्वर व महानगर संवेदनेची अनुभवसूत्रे प्रकटली आहेत. या काळाच्या घाईगर्दीत माणसांचे अनोळखीपणात रूपांतर होत आहे. वर्ग आणि वर्णविषमतेची दरी अधिकच विस्तारत आहे. माणूस माणुसकीला पारखा होत आहे. काळाने निर्माण केलेल्या अंतर्विरोधाची रूपे या कवितेतून सतत आवृत्त झाली आहेत. काळाचे तीव्र गडद आणि खोलवरची संवेदना हा या कवितेचा मुख्य स्वर

रणधीर शिंदे *(जन्म १९७६) हे आजच्या पिढीतील साक्षेपी आणि गंभीर विचारांचे सुपरिचित समीक्षक आहेत. साहित्य व्यवहाराविषयी जाणतेपणा आणि निरपेक्षभाव ठेवून त्यांनी विपुल समीक्षालेखन केले आहे. 'दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांची कविता' हा त्यांचा समीक्षाग्रंथ प्रसिद्ध आहे.*
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर येथे मराठी विभागात ते प्राध्यापक म्हणून कार्यरत आहेत.

संपर्क :
madhurang76@yahoo.co.in
भ्रमणभाष : ९८९०९१३०३१

आहे. भूत, वर्तमानाच्या कडेलोटाच्या पार्श्वभूमीवर भविष्यातील अंधारसावल्याची पृष्ठभूमी वर्तमानकाळ आहे. या वर्तमानासंबंधीची रूपे वारंवार या कवितेतून अभिव्यक्त झाली आहेत. या काळाने निर्माण केलेले प्रश्न, ताणतणाव आणि मानवी संबंधावर झालेल्या परिणामाची रूपे व त्याच्या विविध दिशा गायकवाड यांच्या कवितेतून प्रकटल्या आहेत. हा काळ भेदरवणारा आणि दहशतीचा काळ आहे. 'काळा'कडे एकप्रकाच्या खलत्व दृष्टीने पाहिले आहे. मानवी सुखाकांक्षा आणि त्याचे काहीएक भरलेपण या काळाने कधीच काढून टाकले आहे. तसेच हा काळाच्या निर्मितीला मनुष्यदेखील कारणीभूत आहे. 'काळ बदलतो तसा अवतार बदलतो मी/ राहतो आसपासच जशी तुमची सावली' या रूपात तो व्यक्त झाला आहे.

काळाकडे नकारभावनेने पाहिले आहे; कारण हा काळ मानवी जीवनाला सुखदायी नाही. तो दुःख देणाराच आहे. 'काळाचे वळ अंगावर झेलून/ बदलण्याचे बळ आहे का कोणाजवळ' असा उपरोधस्वर तीमधून प्रकटला आहे. या काळावकाशात आकाराला आलेल्या विविध संवेदनांचा आविष्कार या कवितेत आहे; किंबहुना काळ हेच या कवितादाबाचे एक महत्त्वाचे कारण आहे. अर्थसत्ता, जातसत्ता, विषमता व त्याबद्दलचा मानवी कळवळा त्यामधून प्रकटला. 'कडू काळ' असे काळाचे वर्णन कवितेत आहे. चेतन दातारच्या स्मृतीस उद्देशून लिहिलेल्या कवितेचे शीर्षकच 'काळाच्या पडद्यावरून' असे आहे.

जागतिकीकरण काळाकडे पाहण्याची त्यांची एक विशिष्ट दृष्टी आहे. जागतिकीकरणाचा भूलभूलैय्या हा तकलादू आणि कृतक आहे. विज्ञान तंत्रज्ञानाने विश्व अधिक जवळ आले. त्यामुळे मानवी संबंधाना महाकाय गती प्राप्त झाली. मात्र हे 'रचले' जातानाच्या काळात सामान्य माणूस हतबल झाला आहे. माणसाची तृष्णा हपापलेपणात रूपांतरित करण्यात 'बाजारा'ला यश आले आहे. यामागे असणाऱ्या नवभांडवली सत्तेच्या दमन यंत्रणेबद्दलचा निषेधस्वर गायकवाड यांच्या कवितेतून प्रकटला. पृथ्वीवरील माणूस आता मार्केट आणि जाहिरातीच्या कक्षेत आला आहे. या अटळ वास्तवातून त्याची सुटका नाही. या जाणिवेचा फलक गायकवाड यांच्या कवितेत सतत आहे.

जागतिकीकरण हे 'मुखवट्याचे जग' आहे. या बाजारू जगात जाहिरातीला कमालीचे महत्त्व प्राप्त झाले आहे. या काळाच्या बाहेर कोणीच राहू शकत नाही अशी

स्थिती निर्माण झाली आहे. जाहिरातीच्या क
जगाची खोलवरची संवेदना तीमधून प्रकटली आहे
'बाजारच पसरलाय इथूनतिथून, 'विकणारे नि
घेणाऱ्यांची/ उडालीय झुंबड गर्दी तिथून' या भावनेच
असा उच्चार तीमध्ये आहे. हे 'मायाजाळ फसवे'
'खुणावतोय फसवा ग्लोबल झगमगाट'चा हा रोख
महानगरातील तीव्र स्पर्धेला, बाजाराला
अर्थव्यवस्थेचा चेहरा आहे. 'खुळखुळ मा
बिरादारी/म्हंजी बागाईतदार शहरातली/ उद्या समज
काढून/ घेतला चालवायला देश तर मुक्या ब
घालायला नको लय/ हाताची घडी नि तोंडात बोट'
जाणीव प्रकटली आहे. 'तशी धार्जीण बुळग्याला पद
वाक्यातून या व्यवस्थेचे स्वरूप व्यक्त झाले
जागतिकीकरण काळाचा एक गुणधर्म म्हणजे वस्तूंची
उत्पादन क्षमता, क्रयशक्ती आणि त्याची सार्वत्रिक
अपरिहार्यता निर्माण करणे. 'उत्पादनांच्या गा
चिंचेचे आकडे दाखवले' जातात. आणि त्याची प
आता 'हे वारे वाहणारच आहे, नेहमीच समा
उत्सुक' असणारे अशी ग्राहकरूपी अपरिमित भोगल
समाजचित्र या कवितेतून प्रकटले आहे.

गायकवाड यांच्या कवितेत नवभांडवली व
विरोधाबद्दल नकारस्वर हा तीव्र स्वरूपाचा आ
व्यवस्था विषमता जोपासते. आणि ती गरजेपेक्ष
इतका हव्यास वाढवणारी आहे. त्यामुळे या च
भाऊगर्दीत सर्वहारा वर्गाचे दुःख अधिकच केविलवा
जाते ही जाण तीमधून व्यक्त झाली आहे.

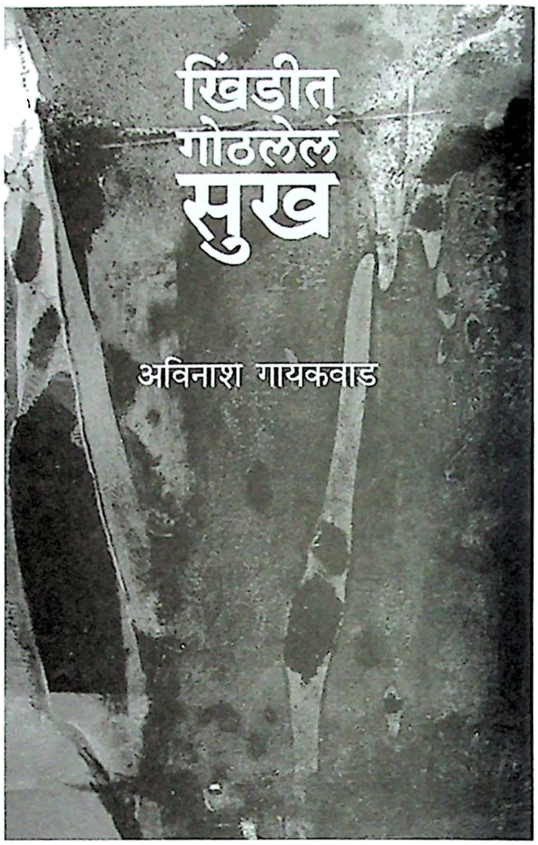
या कवितास्वभावाला महानगर संवेदनेने प्राप्त
दिली आहे. अविनाश गायकवाड यांच्या क
महानगराविषयीची वेगळी जाण प्रकटली
महानगरातील वर्णीय, वर्गीय दुःखाची अनेक रूपे
आहेत. महानगरातील बकाल झोपडपट्टी, खार्ड
कत्तलखाना, जडव्याकूळ डंपिंग ग्राउण्ड अशी ज
घरघर लागलेल्या जगाची संवेदना गायकवाड
कवितेतून प्रकटली आहे. त्यांच्या क
महानगराविषयी जाण ही विरोधभक्तीची
समकाळातील महानगरातील पडझडीची, विषमते
व्यक्त करताना महानगराने आश्रय दिल्याची जाण
झाली आहे. महानगरातील व्यवस्था आता
कह्याबाहेर गेली आहे. त्यांच्या हातात काहीं
नाही. मानवकेंद्रापासून ढळल्याची जाण तीमधून
आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेतील गणपत वार्ण

गायकवाड यांच्या कवितेतील 'गणप्याची गोठवलेली गोठ' यातला तुलनात्मक विरोधभासही लक्षात घ्यावा असा आहे. महानगराला एक प्रकारचे थंड गोठवलेपण प्राप्त झाले आहे. हाताबाहेर गेलेले हे नामुष्कीचे जग आहे. 'गोट्या कपाळात जाऊन घाबराघुबरा झालेल्या जीवाची कैफियत' या कवितेत आहे. महानगरातील पराकोटीचे वर्गीय विषमतेचे चित्र आणि त्याबद्दलची चीड या कवितेतून अभिव्यक्त झाली आहे.

शहरे ही विषमतेचे सापळे असून ही नगरे चकचकीत स्वप्नं विकणाऱ्यांची आहेत. बळीचा कान पिळणाऱ्यांची तसेच 'दबल्या आवाजात खंगत पिचत जगणाऱ्यांची आहेत. / शहराच्या माथ्यावरले होर्डिंग्ज/ जसे नितनवऱ्याने बांधावे बाशिंग' या रूपातून विषमतेची रूपे प्रकटली आहेत. महानगराच्या या नकाराच्या पार्श्वभूमीवर या महानगराची धन बाजूही प्रकटली आहे. महानगर हे जरी 'सैराट गटारगंगी' असले तरी 'या नगरीने पोटाची सोय केली/ ही ऋण बाजू सतत छत्रछायेसारखी' छळतेय या भावनेचा उच्चार त्यामध्ये आहे. त्यामुळे अविनाश गायकवाड यांच्या कवितेत महानगराचे विशिष्ट दर्शन आहे. त्यावर मानववादी छायेचा प्रभाव असल्याचे ध्यानात येते.

गायकवाड यांच्या कवितेला जातीय आणि वर्गीय ताणाने विविध परिमाणे प्राप्त करून दिली आहेत. खेडी आणि नगरे यातील सर्वहारा समाजाची अवस्थाभूमी हा त्यांच्या चित्रणाचा दर्शनबिंदू आहे. या ठिकाणी त्यांच्यावर प्रभाव असणाऱ्या नामदेव ढसाळ व अरुण काळे यांचा एक वेगळा उल्लेख करायला हरकत नाही. गायकवाड यांचे गाव संगमनेर परिसरातले. पुढे मुंबईशी त्यांचा संबंध आला. तर नामदेव ढसाळ यांचे गाव राजगुरूनगर, तर त्यांचा बव्हंशी काळ मुंबईत व्यतीत झाला. तर अरुण काळे यांचा नाशिकशी संबंध. या नजिक प्रदेशाच्या त्रिकोणबंधाचा काहीएक परिणामप्रभाव गायकवाड यांच्या कवितेवर झाला असावा काय? वर्णीय,वर्गीय दृष्टी तसेच भाषारूपावर त्यांच्या कवितेच्या प्रभावखुणा गायकवाड यांच्या कवितेवर आहेत. या दृष्टीने ढसाळांच्या कवितेतील आईशी व प्रियेशी असणारी संवादरूपे, काळे यांच्या कवितेतील वडील, आजोबा या पितृरूपांशी असणाऱ्या संवादाचे नाते गायकवाड यांच्या कवितेतील संवादरूपाशी दाखवता येते.

गायकवाड यांच्या कवितेला राजकीय सत्तास्थानाचा आणि सर्वहारा वर्गातल्या पडझडीच्या संघर्षाची बाजूदेखील आहे. त्या अर्थाने इतिहास-परंपरेचे पुनर्वाचन तीमध्ये आहे. 'जंजाळ' आणि 'गँगरीन'सारख्या त्यांच्या



कवितेतील प्रतिमा व्यवस्थेच्या खोलवरच्या गुंत्यांचे दर्शन घडवितात. परिवर्तन, बदल अटळ आहे. विशिष्टाचा डाव मोडीत निघेल मात्र त्यातूनही आणखी विशिष्टत्व निर्माण होईल या क्रमाचे प्रकटीकरण आहे.'मतदार'सारख्या कवितेत भारतीय लोकशाहीची अवस्था 'मतदार घडीभराचे राजे/ गंजण्यासाठी पुन्हा/ भिजत पडलेले' यातून प्रकट झाली आहे. आंतरराष्ट्रीय नफेखोर व्यापाराचे दुष्टचक्रही ती नोंदवते. 'मला कुणाशीही वैर नकोच आहे' सारख्या कवितेत इथल्या सत्तेच्या अमानुषपणाचे, हिंस्रतेचे चित्र आहे. परंपरा, इतिहासाच्या विकृतीकरणाबद्दलची जाणीव आहे. 'भीमा कोरेगावच्या वीरांच्या डोळ्यांत/मस्तकात असेल खदखदत लाव्हा' त्यामुळे विषमतेचा आगडोंब चहू बाजूंनी वेढल्याची जाणीव तीमध्ये आहे. 'बाप नाय नीट घरात नि/ आई नाय पोरात अशा वक्ताला' असे आजच्या काळाचे हे चित्र आहे. एकप्रकारे या काळातला माणूस पोरका आहे. ही भूमी मातृपितृविरहित आहे. त्यामुळे हे जीवारण्य अधिकच भयावह असल्याची जाणीव अभिव्यक्त झाली आहे.

समतावादी प्रागतिक दृष्टीशी नाते दर्शविणारी जाण ही गायकवाड यांच्या कवितेतून व्यक्त झाली आहे. बुद्ध हा या जाणीवजगाचा केंद्रीय स्वर आहे. प्रकाशदाता, तृष्णाहारणकर्ता म्हणून बुद्धाची प्रतिमा प्रकटली आहे. त्यामुळेच बुद्धकालीन मिथकरूपे या कवितेत आहेत. रोहिणी नदीकाठच्या सहिष्णू समभावाबद्दलची रूपे आहेत. 'रंगलिंग जातीपल्याड शितळनितळ असे बुद्धरूप' या कवितेत आहे. त्याच्यामुळेच माणसाला श्वासाची फुले मिळाल्याचा सद्भाव प्रकटला आहे. या साऱ्या नकारस्वरांच्या सूत्राबरोबर गायकवाड यांच्या कवितेतून मानववादाचे सूत्र सर्वत्र कवितेत आहे. सार्वत्रिक पडझडीच्या आणि नकाराच्या पार्श्वभूमीवर तरीही माणसाचा भविष्यकाळ उज्ज्वल आनंददायी असावा हा सद्भाव झाला आहे. तो बऱ्याच वेळा करुणा आणि प्रार्थनाबंधातूनही प्रकटला आहे. 'वातीला मिळावं तेल हाताला काम/ कष्टाला मिळावी भाजी भाकरी/ साऱ्यांच्या पदरी शिदोरी असावी मायेची' या तऱ्हेने प्रकटली आहे. नामदेव ढसाळांच्या 'माण्साने' यासारख्या कवितेचा प्रभाव असणारी एक कविता या संग्रहात आहे. 'शेजाऱ्याला म्हणू नये पाजारी/ लबाडीला म्हणू नये उधारी/ हा मंगळ हा अमंगळ असं बचमंगळ/ म्हणू नये' या रीतीने प्रकट झाला आहे.

या संग्रहातील गायकवाड यांनी लिहिलेल्या व्यक्तिविषयक कविता या वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. अरुण काळे, भुजंग मेश्राम, चेतन दातार यांच्या स्मृतीप्रीत्यर्थ लिहिलेल्या कवितेतून वेगळी जाण प्रकटली आहे. त्या केवळ चरित्रात्मक माहितीपर तपशील पुरविणाऱ्या कविता नाहीत. त्या त्या कवीच्या जीवनशोधाच्या फलश्रुतीच्या पार्श्वभूमीवर चिंतनशील स्वरूपाची जाण प्रकटली आहे. या कवींनी प्रतिकाराचा आणि मानवीयतेचा शोध कसा घेतला त्याची कृतज्ञतानोंद या कवितांत आहे. शहराच्या महापूर गर्दीत मुळांचा शोध घेत जगण्याच्या खोल दरीत उडी घेतो आणि मोठा होऊन अदृश्य होतो, 'माथ्यावर चंद्रसूर्य लेवून' असा गौरवस्वर भुजंग मेश्रामांबद्दल व्यक्त झाला. अरुण काळे यांच्यावरील कवितेतही काळे यांच्या कवितेचा रोख आणि शोध या पार्श्वभूमी गाव-शहर धुंडाळत माणूसपणाच्या शोधाच्या भूमीवर मानवी डांबलेल्या मानवी दुःखाचा आरडीएक्स कसे होऊन जाते ते दर्शविले आहे. त्यामुळे अविनाश गायकवाड यांची कविता ही केवळ व्यक्तीपुरती सीमित राहात नाही तर ती सामान्यीकरणात परावर्तित होते.

अविनाश गायकवाड यांच्या कवितेचे रूप हे समकालीन मराठी कवितेच्या पार्श्वभूमीवर वेगळ्या स्वरूपाचे आहे. ते वर्णनपर वा तपशील भरण करणारे नाही. जगण्यातल्या गुंतागुंतीचे भान व्यक्त करणारी त्यांची काव्यशैली वैशिष्ट्यपूर्ण अशी आहे. ग्रांथिक तसेच प्रदेश-व्यक्ती बोलीचा संस्कार या काव्यशैलीवर आहे तसेच नामदेव ढसाळ, दि. पु. चित्रे, अरुण कोलटकर, अरुण काळे यांच्या काव्यशैलीच्या प्रभावखुणा या कवितेवर आहेत. एकदम दचकून बिचकून टाकणाऱ्या प्रतिमांचा वापर तीमध्ये आहे. शब्दवापरातील लक्षणीय वेधकता आहे. 'अंतर्वस्त्रातल्या अंधाराला असतात घुबडाचे डोळे', 'तशी धार्जीण बुळग्याला पद्मिण', 'नफरतीचा पारा', 'विकारी लाघव', 'चवचाल आनंदाचे क्षण' सारख्या शब्दांतून आजच्या काळाचे संवेदन मूर्त केले आहे.

लोकभाषा, व्यक्तिभाषा व उच्चारणभाषा यातल्या असंख्य शब्दांनी हा कविताप्रदेश विनटलेला आहे. तसेच समाज-संस्कृती प्रदेशातील शब्दवापरातील मिसळणीला (mix- coding) त्यांच्या कवितेत महत्त्वाचे स्थान आहे. यातून त्या त्या शब्दांची प्रदेश-स्थिती-संस्कृतिविशिष्टता प्राप्त करून देऊन अर्थानुभवाला अधिक उठावदार केले आहे. 'झिंज्या बोकाड', 'बुळग्या', 'म्हाभावं' (महानुभाव), 'आसरूची फुलं करून', 'हास्नं धाडीस खरं', 'वाद्या दुस्मना', 'लै शाना समजतो कारं सोताला' या अशा शब्दवापराची उपस्थिती विपुल प्रमाणात गायकवाड यांच्या कवितेत आहे. या प्रकारच्या शब्दवापरात एका बाजूला विशिष्ट भूगोल व्यक्तिस्थिती व त्यांच्या अभाव जगाची जाण जशी व्यक्त होते तसेच व्यवस्थाविरोध आणि त्याविरुद्धची सलही व्यक्त झाली आहे. तसेच या उच्चाररूपांना, शब्दबंधाना उपरोधाची तीव्र कडवी धारही आहे.

जीवनातल्या अनेक क्षेत्रीय शब्दांच्या मिसळणीतून काव्यभाषा वापराला वैशिष्ट्यपूर्णता प्राप्त करून दिली आहे. जातीबोलीरूपे, उच्चारणरूपे तसेच भिन्नभिन्न संपर्क भाषारूपे, दखणी व मराठीरूपांनी या भाषेला वेगळेपण प्राप्त झाले आहे. त्यामुळे गायकवाड यांच्या कवितेत 'सांगण्या'चा टोण प्रभावी राहतो तो त्यांच्यातील अनवट शब्दबांधणीने. या कवितारूपामागे गायकवाड यांच्या घडणीतील काही गोष्टी कारणीभूत असाव्यात. त्यांच्या कवितेतील शब्दक्रीडेचे स्वरूप वा शब्दांच्या घडणी-मोडणीमागे व त्यांना परस्परभिन्न अर्थ प्राप्त करून देण्यात विशिष्ट संवेदनस्वभाव कारणीभूत आहे. 'तर्ब तर्

पाऊस'सारख्या कवितेत पाऊसरूपाच्या ध्वनिसंवेदनेचा आणि दारिद्र्याच्या अभावाचा प्रत्यय दिला आहे. 'बडवीत तडमताशा पत्र्याचा/ तर्रबर्तर पाऊस कोसळणारा/ फटीतून मोकशा खिडकीच्या डरकाळणारी लखालख वीज' अशा शब्दरूपातून ते जग प्रत्ययाला आणून दिले आहे. त्यामुळे या शब्दरूपातून कथनात्मकता, संवादात्मकता, दृश्यात्मकता साकार होते. महानगरातील तरुणांच्या स्लँग बोलीपासून ते मुस्लीम संस्कृतीतल्या तरुणाच्या बोलभाषेचा वापर तीमध्ये आहे. त्यांनी म्हटले आहे, ''माझे दोन्ही मामा तमाशात होते. ते तमाशात गौळणी, लावण्या, गाणी, भजनं म्हणायचे.'' मामांच्या सहवासाचा प्रभाव त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावर पडलेला असावा. शब्दांशी 'खेळ' करण्याचे व 'झटे' घेण्याची सवय लहाणपणीच लागल्याचे त्यांनी म्हटले आहे. (मनोगत, जंजाळ, आशय प्रकाशन, अहमदनगर,१९९९)

एकंदरीत अविनाश गायकवाड यांची कविता या काळातील महत्त्वाची कविता आहे. दलित कवितेला जे स्लोगनचे एकसुरी स्वरूप प्राप्त झाले होते, त्या पार्श्वभूमीवर ही कविता वेगळी ठरते. समकाळाच्या भौतिक अवकाशाच्या दाबातून ती निष्पन्न झाली आहे. जात, वर्ण, वर्ग आणि भांडवली सत्तेबद्दलचे खोलवरचे चिंतन तीमध्ये आहे. तसेच भाषावापराचे वेगळे भान त्यांच्या कवितेत जोपासलेले आहे. आजच्या गुंतागुंतीच्या वास्तवाचे बहुमुखी कोन दर्शविणारी, मानववादाशी बांधील असणारी आणि अनोख्या शब्दकळेची ही कविता आहे.

• • •

खिंडीत गोठलेलं सुख (कवितासंग्रह) : अविनाश गायकवाड, पोएट्रीवाला (पेपरवॉल मीडिया ॲण्ड पब्लिशिंग प्रा. लि. चे इम्प्रिंट), पृष्ठे ११२, मूल्य रु.२५०.

युगवाणी : नवे पर्व

युगवाणीच्या पुढील अंकात...

- ***दोन मुलाखती :***

१) छायाचित्रासारख्या दृश्यमाध्यमातून एखाद्या प्रदेशाचा किंवा जनसमूहाचा अंतःस्वर कसा पकडता येऊ शकतो, ते संदेश भंडारे यांच्या छायाचित्र मालिकेतून आपल्या लक्षात येते. 'तमाशा : एक रांगडी गंमत', 'वारी : एक आनंदयात्रा', 'बदलता महाराष्ट्र' या पुस्तकरूपाने आलेल्या छायाचित्र मालिकांमधून समाजाच्या विविध अंगांचा वेध घेणारे विख्यात छायाचित्रकार **संदेश भंडारे** यांची **डॉ. प्रमोद मुनघाटे** यांनी घेतलेली सविस्तर मुलाखत.

२) १९९३ सालच्या नोबेल पारितोषिक विजेत्या पहिल्या कृष्णवर्णीय लेखिका अमेरिकन कादंबरीकार **टोनी मॉरिसन** यांची स्त्री प्रश्नांचा वेध घेणारी आणि सर्जनशीलतेचे विविध पैलू उलगडून दाखवणारी **डॉ. दीपक बोरगावे** यांनी अनुवादित केलेली सविस्तर मुलाखत.

- कविवर्य **वसंत आबाजी डहाके** यांच्या कविता
- 'भारतीय साहित्यशास्त्र'कार **ग. त्र्यं. देशपांडे** यांच्यावर लिहीत आहेत ज्येष्ठ लेखक **रामदास भटकळ**
- 'कवितांतर'मध्ये आज महत्त्वाची कविता लिहित असलेल्या चार हिंदी कवींच्या कवितांचे अनुवाद : देवीप्रसाद मिश्र (अनुवाद – गणेश विसपुते), कात्त्यायनी (अनुवाद – नीरजा), नीलेश रघुवंशी (अनुवाद – बळवंत जेऊरकर), गीत चतुर्वेदी (अनुवाद – जुई कुलकर्णी)

...आणि इतर वाचनीय मजकूर.

युगवाणी नियमित मिळण्यासाठी आजच युगवाणीचे वर्गणीदार व्हा.

अनुक्रमणिका

ग्रंथसमीक्षा

तुळशी परब यांचा हृद : विषण्ण भाजलेल्या संकल्पनेतलं कणीस

दीपक बोरगावे

नवनवीन सगळ्या रुजतात कल्पना
विषण्ण भाजलेल्या संकल्पनेतलं रुजलेलं कणीस
(हृद; २०१६ : २९२)

१

तुळशी परब यांचे ५ जुलै २०१६ रोजी चेंबूर येथील खाजगी रुग्णालयात कर्करोगामुळे निधन झाले. त्यांनी देहदान केलेले होते. मृत्यूनंतर त्यांचा देह सोमया रुग्णालयाकडे देण्यात आला. मृत्यूपूर्वी एप्रिल २०१६ मध्ये हृद (कॉपर कॉइन, नवी दिल्ली, २०१६) हा त्यांचा ३१५ पानांचा कवितासंग्रह प्रसिद्ध झाला. तुळसी परब यांचे यापूर्वी 'हिल्लोळ' (वाचा प्रकाशन : औरंगाबाद; १९७३), 'धादान्त आणि सुप्रमेय्य मधल्यामधल्या कविता (साग्र प्रकाशन : मुंबई : १९७७) आणि 'कुबडा नार्सिसस' (लोकवाङ्मय गृह : मुंबई; २००२) असे तीन कवितासंग्रह प्रसिद्ध झाले आहेत. आतापर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या पूर्वीच्या तीनही संग्रहापेक्षा हृद (कॉपर कॉईन : दिल्ली २०१६) हा परब यांचा सर्वांत मोठा कवितासंग्रह आहे.

सदर लेखात तुळशी परब यांच्या 'हृद' (२०१६) या कवितासंग्रहावर चर्चा करावयाची आहे. त्यांची कविता समजण्यास वरवर सोपी वाटणारी पण अंतरंगातून ती कठीण आहे. याला प्रामुख्याने त्यांची वैशिष्ट्यपूर्ण काव्यशैली, शब्द व प्रतिमा निवड हे घटक कारणीभूत असावेत असे दिसते. म्हणून ती आकलन आणि अर्थांतरणांच्या दृष्टीने आव्हानात्मक आहे. काही कविता तर कमालीच्या दुर्बोध आहेत. त्यांच्या 'हृद' पुर्वीच्या तीन कवितासंग्रहातून परब यांची काव्यसंवेदना प्रामुख्याने राजकीय आहे असे म्हणता येईल. यात व्यक्तिगत अनुभवांच्या कविता जसे प्रेमकविता, आईवरच्या कविता, काही व्यक्तींवर लिहिलेल्या कविता, आणीबाणीतील दाहक अनुभव, तुरुंगातील दिवस आणि घुसमटलेपणाची विषण्ण करणारी अनुभूती असे वर्गीकरण करता येऊ शकते. पण याही कवितांतून परब यांचा राजकीय परिप्रेक्ष सतत जागा असतो असे दिसते. म्हणून परब हे रूढार्थाने कवी म्हणून गणले जात असले तरी त्यांची कवी-कार्यकर्ता ही ओळख कायम जिवंत आहे असे त्यांच्या कविता खोलवर पाहता लक्षात येते.

परब यांची कविता ही आधुनिकतेशी नाते सांगणारी आहे. यामध्ये ग्रीक मिथकापासून भारतीय प्राचीन मिथके आणि सूफी पंथातीलही संदर्भ येत राहतात. अस्तित्ववादी प्रतिमा आणि फॅन्टसीवजा शब्दकळा त्यांच्या कवितेत जरी अभिव्यक्त होत असल्या तरीही त्यातील सामाजिकता व राजकीय विवेचनादी विस्तारांच्या शक्यता ह्या ढळढळीत समोर प्रकट होताना दिसतात. शोषित समाजाबद्दलचे व आदिवासी माणसाचे दुःख, त्यांच्या यातना, त्याची होणारी

डॉ. दीपक बोरगावे
(जन्म : १९५६)
आधुनिक ब्रिटीश कविता' या विषयात एम.फिल. आणि अनुवाद विज्ञानात पी.एच.डी. केलेले डॉ दीपक बोरगावे २०१६ साली इंग्रजीचे प्राध्यापक म्हणून महात्मा फुले महाविद्यालय, पिंपरी, पुणे येथून निवृत्त झाले. सध्या ते पूर्णवेळ लेखन आणि अनुवादकार्यात व्यस्त आहेत. त्यांनी मराठी-इंग्रजी आणि इंग्रजी -मराठी असे विपुल अनुवाद केलेले आहेत. भाषाशास्त्र, शैलीविज्ञान, तौलनिक साहित्याभ्यास हे त्यांच्या विशेष रुचीचे विषय आहेत.
संपर्क : e-mail : deepak.borgave7gmail.com
भ्रमणभाष : ९४२२५१८८६४

ससेहोलपट, अत्याचार, गुन्हेगार ठरवून त्यांच्यावर झालेला अन्याय, दारिद्र्य आणि अज्ञानामुळे पिळवटून गेलेले त्यांचे आयुष्य आणि त्याचबरोबर मुंबईचा समुद्र आणि महानगरीय जीवनातील चित्रे, तेथील सामान्य माणसाचे रोगग्रस्त जीवन, झोपडपट्टी आणि चाळीतल्या माणसाचे जीवन हा त्यांच्या कवितेचा गाभा सातत्याने प्रकट होत राहतो. त्यांच्या जीवनदृष्टीला आणि तात्त्विक बैठकीला मार्क्सवादी विचारांचे परिमाण आहे.

२

हृद (२०१६) या त्यांच्या कवितासंग्रहातील कविता मात्र वेगळ्या वाटेने जाताना दिसतात. पहिल्या तीन कवितासंग्रहांतील प्रतिमांची गर्दी इथे कमी झालेली आहे. इथे कविता संक्षिप्त, सूक्ष्म, गर्भकेंद्री आणि नेमकी होते. सुरुवातीच्या कवितांची शैली जसे शब्दांचा तुटकपणा, वेगळ्याच शब्दयोजनेतून प्रयोगशील ऊर्मी, काही प्रमाणात दुर्बोधताही इथे कमी होत जाते; पण ती पूर्णपणे नाहीशी होत नाही. पूर्वीच्या कवितांतील 'स्व' हा अधिक बाह्यकेंद्री दिसतो तसा तो इथे राहात नाही. तरुणपणीचा संघर्षात्मक पवित्रा इथे नाही. उतरणीला लागलेल्या जीवनाच्या खुणा आणि चिन्हे या कवितेतून उमटतात. पण 'स्व'ची जीवनावरची सश्रद्ध जाणीव, त्याची जीवननिष्ठा, तिचे प्रौढतेने प्रगल्भ झालेले मन इथे सतत हिंदोळत राहते. या कवितांतून अनेक प्रकारच्या कबुल्या (Confessions) प्रकट होतात, स्वप्ने साकार न झाल्याची खंत व्यक्त होत जाते. एक प्रकारची स्वतःची कैफियत घेऊन तिचे आगमन होत राहते. ही कविता बहुतांशी कनफेशनल प्रकारची आहे हे जाणवते.

या कवितांतून दुःख, मृत्यू, भय, खेद, विफलता, विलय, हतबलता, निराशा अशा अनेक भावनांतून कवी आपल्या गतजीवनात डोकावत राहतो आणि आपल्या अस्तित्वशोधाच्या वाटा धुंडाळताना दिसतो; प्रेमभावना व जीवनाबद्दलची काही सकारात्मक जाणीवही इथे निरर्थकतेचे रूप धारण करताना दिसते.

'हृद' मधल्या कवितांतून ही आत्मशोधाची जाणीव ठळक झाली आहे. १९९० नंतरचे समाजवास्तव हे झपाट्याने बदलत गेले. मुक्त अर्थव्यवस्थेचे वारे वाहू लागले. बहुराष्ट्रीय कंपन्यांचा सुळसुळाट झाला. सामाजिक चळवळी क्षीण झाल्या आणि नंतर त्या हळूहळू कालबाह्यही होत गेल्या किंवा त्या कॉर्पोरेटीय अशा वेगळ्या रूप धारण करू लागल्या. माध्यमांचा फोफाटा उठला, जीवनाच्या प्रत्येक अंगाचे कॉर्पोरेटायझेशन झाले; माणसांचा एकमेकांचा संवाद संपला, मोबाईल फोन आले; मेसेजिंग आणि इमेजीस यांचा घोंगाट सुरू झाला, स्वतःत मशगुल राहण्याची आणि आत्मपर रमत जाण्याची वृत्ती वाढत गेली; माणसे ओळख देईनात आणि पर-भावाच्या ह्या सबलीकरणाच्या काळात दुःखी-पीडित व शोषित हे अजून नष्टचर्याच्या गर्तेत दूर फेकले जाऊ लागले. ही परिस्थिती साधारणतः २००२-०३ पासून अधिक ठळक होताना दिसते. परब यांचा *कुबडा नार्सिसस* (२००२) हा कवितासंग्रह याच दरम्यान प्रसिद्ध झाला. या कावितासंग्राहाच्या शीर्षकातील *कुबडा नार्सिसस* ही प्रतिमा हे बदलणारे वास्तव ठळकपणे अधोरेखित करते.

मुंबई महानगर, सान्निध्य ते शहादा, धुळे, संगमनेर नंतर आणीबाणीतले दिवस व विसापूर जेल, औरंगाबाद, काही काळ पुणे (साधारणतः दीडेक वर्षे) आणि परत मुंबई येथील मध्यमवर्गीय जीवन असा परब यांचा विस्थापनाचा जीवनालेख राहिला आहे. ते ज्या डाव्या राजकीय चळावळींशी आणि शहादा येथे आदिवासींसाठी कार्य करत आपल्या जीवनातील उमेदीची वर्षे घालवली त्याच्याशी आता त्यांचा प्रत्यक्ष संबंध राहिला नव्हता. २००४-०५ पासून परब या ना त्या कारणांमुळे एक ना दुसऱ्या आजाराशी झुंजत होते. शेवटी त्यांना कॅन्सरने गाठले. परब हे वस्तूतः खूपच निडर स्वभावाचे होते; त्यांच्या रांगड्या स्वभावाने तर या काळात त्यांना वेदनेशी सहजतेने झुंजायची ताकद दिली होती. तरीही मृत्यूचा थांबा दिसला की आपण घायाळ होतोच. आणीबाणीच्या काळात जो त्यांना मानसिक छळ भोगावा व सोसावा लागला त्याचे व्रण आणि जखमा भरून आल्या नव्हत्या. ते बऱ्याच वेळा भयाने ग्रस्त व्हायचे; पण मनात आलेल्या ह्या गोष्टी ते बोलायचे नाहीत. अशा सर्व काही गोष्टी दाबून टाकण्याचा त्यांचा स्वभाव होता. तसे काही बोलायचे नाही. अशा नकारात्मक बाबीबद्दल ब्र ही न उच्चारायचा त्यांचा खाक्या. काही कारणांमुळे पुण्यात त्यांचे वास्तव्य दीडेक वर्षे होते. पुण्यातल्या कार्यकर्त्यांशी त्यांचा जवळचा संबंध होता. या काळात परब यांची मानसिकता ही काही प्रमाणात हतबलतेकडे झुकत होती अशी शंका घ्यायला जागा आहे.

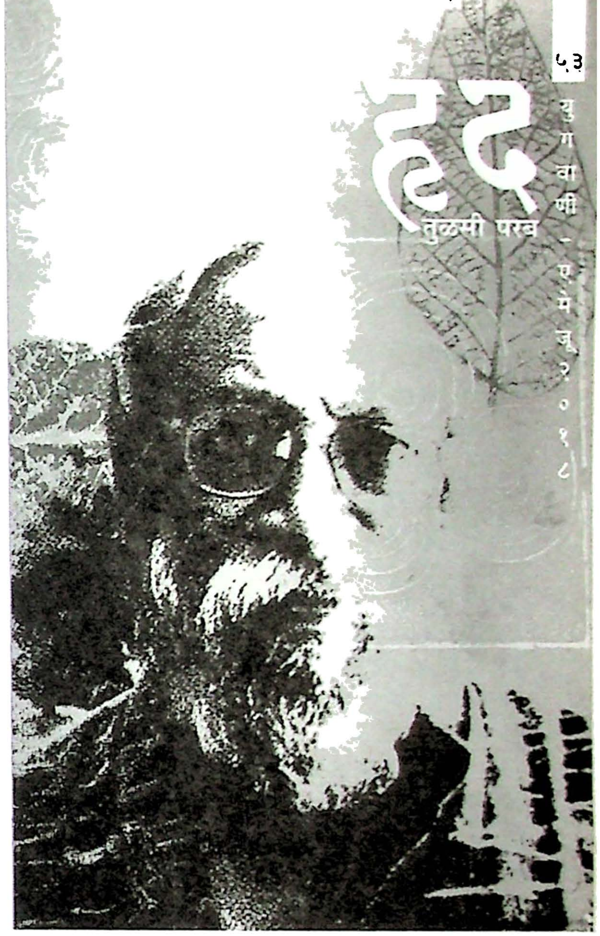
परब यांच्या कवितालेखनाच्या या शेवटच्या टप्प्यात त्यांच्या कवितेवर जे ओरखडे उमटले त्याचा काहीएक परिणाम 'हृद' मधल्या कवितांतून निश्चितच जाणवतो.

तसे पाहता परब यांचे वडील हे गिरणी कामगार होते. त्यांचे सारे बालपण कामगार वस्तीत आणि चाळ संस्कृतीत

व्यतीत झाले. याच्या संस्कृती खुणा ह्या त्यांच्या अगोदरच्या कवितासंग्रहात उमटलेल्या आहेत. भाऊ पाध्ये यांच्या कादंबऱ्यांतून आलेली चाळीतली टपोरी भाषा त्यांनी आत्मसात केली होती. पण कवितेत मात्र हा टपोरीपणा कुठेच दिसत नाही. त्यांचा स्वभाव हा रांगडा आणि रोखठोक होता तरी ढसाळी विद्रोह आणि अभिनिवेशता त्यांच्या कवितेत आढळत नाही. नारायण सुर्वेंच्या कवितेतल्यासारखा त्यांच्या कवितेचा सामाजिक आशय, विद्रोह व पीळ सरळ, साधा आणि सोपाही नाही. त्यांची कविता शोषित, दुःखी, पिडित समाजाची आणि कामगार वर्गाची असली तरी त्यांची भाषा ही आक्रमक नाही; शिवाय त्यात कोलटकरी-चित्रे आदी उपरोध व तिरकसपणाही नाही. ही कविता तत्त्वज्ञानात्मक आहे; चिंतनात्मक आहे. शांत व संयमी आहे. तिला अशा कुबड्यांची गरजही नाही. ती कधीकधी दुर्बोध होऊ शकते पण आपला संयमितपणा ती कधीच सोडत नाही. या संग्रहात तर ती अधिकच अर्मूततेचे पदर धारण करू पाहते.

मुंबईला परतल्यावर परब यांचे संघर्षाचे जीवन संपले नाही. व्यक्तिगत जीवनातील ताणतणाव वाढतच गेले. आरोग्याच्या तक्रारी गंभीर होऊन बसल्या; त्या पुढे पुढे तर जीवघेण्या होत गेल्या. वंदना सोनाळकर म्हणजे परब यांच्या पत्नी यांनी २५ सप्टेंबर २०११ रोजी तुळशी परब या ब्लॉगवर परब यांच्याबद्दलचे जे एक निवेदन टाकले आहे ते वाचता परब यांच्यावरचा हा विशेषतः मानसिक ताण खूपच मोठा होता हे लक्षात येते. एक तर परब हे चळवळीपासून तुटले होते आणि बाहेरचे वास्तव पूर्णपणे बदलले होते. मग अशा परिस्थितीत त्यांची कविता ही आत्मनिवेदनपर किंवा कैफियतवजा झाली तर त्यात आश्चर्य वाटायला नको.

पूर्वीच्या कविता पाहता हा एक मोठा भेद या कवितांतून दिसतो असे वाटते. शहाद्यातील डाव्या चळवळीच्या सहभागकाळात परब यांचे योगदान भरीव होते. आदिवासींच्या हक्कासाठी त्यांनी विविध लढे दिले. मोर्चे काढले. संघर्ष केले. प्रसंगी तुरुंगवास घडला. पण ह्या सर्वांतून समाधानाचे क्षण फार कमी हाती लागले. एक संवेदनशील कवी-कार्यकर्ता म्हणून त्याचा विचार करता निवृत्त जीवन जगताना ह्या शेवटच्या टप्प्यात काही चिंतनात्मक सिंहावलोकनपर काव्यओळी या कवितासंग्रहात आलेल्या आहेत. यात निराशा, दुःखाच्या लकेरी आणि अतृप्ततेच्या लाटा उमटलेल्या दिसतात. कार्यकर्त्यांच्या भाळी आलेले हे तुटलेपण आणि त्यातून येणारी विमनस्कता आणि एक विषण्ण खिन्नताही यातून



प्रकट होते. विमनस्क जाणिवेच्या व हतबलतेच्या अशा छटा ह्या कवितासंग्रहात अनेक ठिकाणी विखुरलेल्या आहेत. पण हे असे असले तरी राजकीय व सामाजिक भान हे परब यांच्या कवितेतून लुप्त होत नाही. त्याच्या खुणा ह्या सतत त्यांच्या कवितेत उमटत राहतात. या अगोदरच्या कवितेत त्यांची काव्यसंवेदना ही राजकीय आणि सामाजिक चळवळीशी घट्ट बांधलेली होती. त्यात असणारे स्फुलिंग व अभिनिवेश मात्र इथे कमी आढळतात. येथील निवेदक हा गतेतिहासातील चिंतनपर भाष्य करत आहे. मात्र तो इतिहासाचे रंजनपर काही विधाने करत नाही. त्याला बदललेल्या समाजवास्तवाचे व राजकीय गणिताचे नेमके भान आहे. म्हणून त्यांची कविता ही वास्तवापासून किंचितही ढळत नाही; शिवाय समाजाबद्दलची आणि सामान्य माणसाबद्दलची सकारात्मक भावनाही वेगवेगळ्या प्रतिमांतून इथे प्रकटत राहते. पूर्वीच्या कवितांसारखाच अभिजनवादी गांडू वृत्तीबद्दलचा संतापही त्यांच्या ह्या कवितांतूनही झिरपत राहतो. त्याचा स्वतंत्र विचार ह्या लेखात नंतर केला आहे.

अनुक्रमणिका

३

या कवितासंग्रहात प्रेम नातेसंबंधावर बऱ्याच कविता आहेत. यामध्ये अंतर्विरोधही तितकेच आहेत. त्याची रूपेही अनेक आहेत. ही कविता पारंपरिक नसल्याने ती समजणे व तिचे अर्थांतरण करणे ही गोष्ट कठीण होते. तिचे रस्ते अनवट आणि अवघड आहेत. त्यात भाषेचे अनेक विस्मयकारी प्रयोगही आहेत. काही कविता ह्या अपूर्ण आहेत किंवा अर्धवट आहेत असेही वाटत राहते. काही ठिकाणी दुर्बोधता आहे असे दिसते. परब यांच्या ह्या पूर्वीच्या काही कवितांबद्दलही असेच म्हणता येऊ शकते.

प्रेम ही भावनाही किती ताण व कोंडी सहन करत प्रकटत जाते हे खालील काही ओळींतून लक्षात येते :

ज्या हत्यारानी मी
मी तुझ्यावर वार करणार
ते मला स्वस्थ बसू
देत नाहीत

वार कर
कैवार घे
माझा
मी काढून टाकतो
माझे डोळे
सवंग प्रतिमेसारखे
मी उघडून टाकतो
तुझे ओठ त्यातला
प्रत्येक शब्द चिरून

(हृद ; २०१६:२६२–६३)

किंवा

हिंदू न दिलं, मला न फिरू दिलं
समुद्रसामीप्यासाठी तुम्ही वास्तव विस्कटलं
अंतःस्थ शांत, वरचा प्रवाह उपप्रवाह थांबवला...
मी तोंडापर्यंत आलो, आतवर खूप खूप सरकलो
गल्ली माझ्या नशिबी आली, मी डेडएंडवर थबकलो

(हृद; २०१६ : ४१)

नात्याचा हा भार किती असहाय व विषण्ण झाला आहे पाहा! तर ह्या नात्यावर वार करण्याची किंवा करून घेण्याची गरज निवेदकाला वाटतेय. निवेदकाचं वास्तव वर्तमान विस्कटलं आहे. त्याला *'समुद्रसामीप्यासाठी'* हिंदू फिरू दिलं जात नाही. त्याचा *वरचा प्रवाह* आणि त्याखालचा *उपप्रवाह* थांबला आहे. तो *अंतःस्थ शांत* आहे असा वरवर वाटतो आहे; पण आतली विषण्णता त्याला खाऊन टाकत आहे. तो जवळजवळ आत डेडएंडवर *थबकला* आहे. म्हणजे तो आता मृत्यूच्या प्रतीक्षेतच आहे. जे मिळालेलं थोडंफार आयुष्य आहे हेच सोसणे आता क्रमप्राप्त आहे. अजून काही अधिक धडपड आता शक्य नाही. जेवढं जाता येईल दूर तेवढं जायला हवं ही खंत उराशी बाळगून त्याचं जिणं *वळचणीला* पडलं आहे.

या संग्रहातील ही व अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. या वरील ओळी कवीच्या मनातील हा ताण–तणाव व द्वंद्व स्पष्टपणे व्यक्त करू पाहतात. अवतरणातील 'तुम्ही' हे सर्वनाम व्यक्तिगत आयुष्यातील उद्देशन आहे असे दिसते. या कविता समजावून घेताना हे व्यक्तिगत जीवनातील संघर्षनिष्ठ संदर्भ पाहणे गरजेचे आहे; कारण ही कविता या सर्व चिन्हांशी संबंधित आहे.

नव्हतं जे सांडलं ओठातून
नव्हतं ओलांडत आलं हृदयापासून ओठापर्यंत
नि विलंबित तिथेच धडधडलं
सावरलं, अर्थाचा अनर्थ तो
जो प्रेमाचा विपरीत अर्थ होऊ शकतो
म्हणून मी आडवा झालो
कायम ओळंबा म्हणून थांबलो
सर्व ओठांवर एकमेव
नव्हतं जे सांडलं ओठातून *(१३८)*

या ताणातून स्वतःचं अस्तित्वच नाहीसं होत आहे ही जाणीव म्हणून *मी आडवा झालो। कायम ओळंबा म्हणून थांबलो* ह्या ओळींतून व्यक्त होते. हिंसेच्या प्रतिमाही पुढील ओळीतून दिसतात. या ओळींतून हा उपरोध व्यक्त झाला आहे. उपरोध हा भाव परब यांच्या कवितेतून अभावानेच दिसतो. *तुझं विलक्षण देखणं अवतरण। एक हात वरद...* इथपर्यंत ह्या प्रशंसेच्या गोष्टी आहेत असे वाटत असतानाच *दुसऱ्यात तल्वार। तिसऱ्यात मारलेल्याचं रक्तशाळ मुंडकं...* असा हा धक्का लगेच बसतो.

तुझं विलक्षण देखणं अवतरण
एक हात वरद, दुसऱ्यात तल्वार
तिसऱ्यात मारलेल्याचं रक्तशाळ मुंडकं
चौथ्यात आणखी काय काय
शिवाय, सगळे रिकामे पडलेत
तुझे अगणीत हात *(७३)*

हे ताणलेले मन सहनशीलतेपलीकडे तर गेलेले होतेच; पण त्यातून निर्माण झालेली विषण्णतेची भावना ही खूपच काळीज पिळवटून टाकणारी होती असे दिसते.

आजारपणाच्या या पार्श्वभूमीवरचा हा आत्मिक कल्लोळ आणि हिल्लोळ खालील ओळींतून परिणामकारकरीत्या प्रकट झाला आहे :

या माझ्या निराश अव्यक्तपणाला
व्यक्तव तुझ्या भाषेत, माझी कळा
माझं दडालेलं मंद हासणं
...संपव हे सारे दळणवळण
नि हे विक्रेते प्रवास, हांस
हांस, तुझे दुःखाचे तळवे टाकून
माझा सर्व रुंद चेहरा तुडवून हांस...
दुःखातून सुखाकडे जाण्याचे

माझे सर्व मार्ग परत मागे वळतात...

तुझ्या आड एक दडालेय

सर्वस्व, एक हिंडती अतृप्तता
ती दे मला, दे

कर माझा न्यायनिवाडा
फायनल. *(हृद; २०१६ : ७०)*

इथे परस्पर नात्यातील ताणलेल्या एका नैतिक संघर्षाची उकल होताना दिसते. हा संघर्ष पराकोटीचा दिसतो. हा ताण असह्य झाल्याचा प्रत्यय येतो. नाते संपवायचे आहे किंवा ते संपलेलेही आहे; केवळ त्याचा एक नामनिर्देश इथे होतो आहे असा एक टोकाचा अभिनिवेश इथे व्यक्त होतोय असे दिसते. *हिंडती अतृप्तता, न्यायनिवाडा, दुःखाचे तळवे, माझा चेहरा तुडवून हांस* ह्या वरील कवितेतील सर्व प्रतिमा निवेदकाचा एक आत्मिक संताप व्यक्त करणाऱ्या आहेत. जेव्हा दोन अती संवेदक्षम व्यक्ती किंवा त्यातील एक व्यक्ती विशेषतः सामाजिक किंवा राजकीय चळवळीत काम करणाऱ्या असतात तेव्हा हे असे ताण निर्माण होणे साहजिक असते. इथे त्या दोन व्यक्ती किंवा दोहोतील एक व्यक्ती निराशा, अपमान, निर्भर्त्सना अशा अनेक भावांमुळे व्यथित होत असते. चळवळीतून फार काही हाती न लागल्याची भावना किंवा सभोवतालची परिस्थिती खूपच बदलल्यामुळे हतबल झाल्याची भावना अशा अनुभवातून जात असताना अती संवेदन जाणिवेत निर्माण होणारा कलह, मनस्वी व आत्मिक संताप हा स्वाभाविक असतो. इथे अशाच प्रकारची अनुभूती येताना दिसते. इथे तक्रार, काही स्वतःची कैफियत मांडणे हीही परिस्थिती नसल्याने निवेदक हा आत्मिक क्लेश ह्या प्रतिमांतून व्यक्त करत आहे असे दिसते.

'साक्षात' च्या (मार्च २००४) अंकातील वंदना सोनाळकर, तुळशी परब यांची पत्नी, यांचे निवेदन तुळशी परब (२६ सप्टेंबर २०११) ह्या ब्लॉगमध्ये पूनर्प्रसिद्ध झाले आहे. या निवेदनातून परब आपल्या आयुष्याच्या शेवटच्या टप्प्यातून ज्या ताणतणावांतून जात होते त्यावर थोडा प्रकाश पडतो. या निवेदनातील काही तुकडे खाली दिले आहेत :

– तुळशीच्या स्वभावात एक विशिष्ट प्रकारचा विरोधाभास आहे. एका बाजूला त्याची साहित्य व दृष्य कलांची जाण प्रगल्भतेची व सूक्ष्मतेची आहे... पण दुसऱ्या बाजूला त्याच्या भाषेत आणि वागणुकीत रांगडेपण आहे. त्यामुळे आमच्या सहजीवनात चढउतार झाले; काही काळ आमच्यात तीव्र संघर्ष झाला... आमच्या घरात सतत वाद सुरू असतात आणि तेही बऱ्याचदा उच्च स्वरात... त्यात तुळशीची बाजू कमजोर असेल तर तो विवेकाचा त्याग करण्यास तत्परही असतो...

– तुळशीच्या तोंडातून अनेकदा अत्यंत पुरुषप्रधान अशी विधाने बाहेर पडतात. त्याचे वर्तनही तसे असते. परंतु या सगळ्यामागे तुळशीच्या काही भूमिका असतात. एक तर तो स्वतःला बदलायला तयार असतो. फार सहजपणे नाही. पण कालांतराने तो बदलतो. दुसरी गोष्ट म्हणजे त्याची वागणूक ही वर्ग-जात-लिंगभाव-सदृश अस्तित्वात पाय रोवलेली असते. तो ज्या वातावरणात आणि वास्तवात लहानाचा मोठा झाला, त्याने तारुण्यात जी मूल्ये स्वीकारली, त्याच्यापासून फारकत घ्यायला तो सहजासहजी तयार होत नाही. तो एक विशिष्ट काळात मुंबईतील कामगार वस्तीत एका चाळीत वाढला. त्या वास्तवाशी त्याची बांधिलकी पूर्णपणे तुटत नाही. तो आज अक मध्यमवर्गीय जीवन जगत असला तरी या जीवनाशी तो कधीच समरस होत नाही. एका कामगारवर्गीय पुरुषाला एका सुखवस्तू जीवन जगलेल्या उच्चवर्णीय स्त्रीबद्दल जो संशय वाटतो, तो तुळशी नाहीसा होऊ देत नाही. वैयक्तिक पातळीवर दीर्घकाळ सहजीवनातून एक मोठा विश्वास दोन्ही बाजूने निर्माण झाला असला तरी, या भूमिकेचा मला बराच त्रास झाला आहे हे आज नाकारता येणार नाही...

– स्वतःच्या 'इमेज'ची मोठी रचलेली इमारत नेहमीच पाठीवर बाळगून वावरणे अनेकदा कठीण होते. तुळशी आता कार्यकर्ता राहिला नाही, समाजात वावरण्याची एक स्वतंत्र सहजता वयाने, घरच्या जबाबदारीने, प्रकृतीने, जगात आणि समाजात झालेल्या बदलांनी कालांतराने कमी केली आहे, याचा त्याला अजूनही त्रास होतो. याचा राग अनेकदा पत्नीवर उतरत

असतोही. तरी तो त्याच्या पद्धतीने नवीन सामाजिक नाती जोडण्याचा प्रयत्न करत असतो. यात काही अडचणी येतात, त्या काही त्याच्या स्वभावातून आणि काही परिस्थितीतून निर्माण होतात. आमच्या दोघांशी जवळीक साधून मैत्री करणाऱ्यांची संख्या अगदीच कमी आहे. त्यामुळे सहजतेच्या सोशल लाइफवर मर्यादा येतात...

– महानगरी संवेदनविश्वाला श्रेष्ठ मानणे हा त्याचा हट्ट आहे. भौतिक स्तरावर त्याची स्वायत्तता महानगराच्या रस्त्यांना स्वैरपणे पायाखाली तुडविण्यात होते. ही स्वैरपणे फिरणारी व्यक्ती अट्टहासाने पुरुषी असते. स्त्रियांचे स्थान त्याच्या या विश्वात एक तर लांबून रोमॅन्टिक प्रेम करण्यासाठी, नाहीतर महानगरातील उपेक्षितांच्या जीवनाचे प्रतीक म्हणून वेश्येच्या रूपात अवतरते. ग्रामीण भागातील ऋतुचक्राची, शेतकऱ्यांच्या जीवनाची त्याला फारशी ओळख नसते. आपल्या समाजातील धार्मिक परंपरा, रीति-रिवाज याची बरीच माहिती असली तरी त्यांच्याशी असलेले भावनिक नाते प्रामुख्याने संघर्षाचे असते. जाती-उपजातीमध्ये फारसा रस नसतो आणि जातीच्या अस्मितेच्या राजकारणाविषयी टीकेची दृष्टी असते. हे सगळे वर्णन बऱ्याच प्रमाणावर तुळशीला लागू होते.

– आजच्या बदलत्या सामाजिक-राजकीय परिस्थितीत अशा माणसाला कलाकार म्हणून टिकून राहताना वेगळ्याच प्रकारचा संघर्ष करावा लागतो... सर्व काही अत्यंत तीव्रपणे जगण्याच्या त्याच्या अट्टहासामुळे तुळशीला खूप कष्ट सोसावे लागले... त्याच्या पिढीने क्रांतीची जी स्वप्ने पाहिली ती आता अधिकच दूर झाल्यासारखी वाटतात. भारताच्या स्वातंत्र्याच्या वेळी जी मूल्ये समाजात व्यापक अर्थाने स्वीकारली जात होती, त्यांच्यावर हल्ला होत आहे. फॅसिझम आपल्यामध्ये नकळत येऊन बसतो आहे. अशा वेळी साध्या माणसांच्या, बुद्धिजीवींच्या वागण्यात एक भित्रेपणा येतो. खरं बोलणाऱ्यांबद्दलचा संशयीपणा वाढतो... अशा वातावरणात तुळशीसारखा माणूस जरा बावरून जातो.

वरील निवेदन पाहता परब यांचे विशेषत: जीवनाच्या अखेरच्या टप्प्यातले व्यक्तिगत व कौटुंबिक जीवन हे खूपच संघर्षमय होते असे दिसते. यामध्ये *कुणाची बाजू?* हा प्रश्न महत्त्वाचा नाही. या अशा वातावरणात कवी म्हणून निवेदकाची जी मानसिक कोंडी झाली त्याचे पडसाद कवितेतून उमटलेले दिसतात. नात्यातला जो दाब चढताना दिसतो त्याचे एक तणावमय वर्तुळ त्यांच्या ह्या काळातील काव्यनिवेदनाला घेरलेले दिसते आहे. हा ताण आणि दाब त्यांच्या ह्या अगोदरच्या कवितेतही होता; पण तो इथे अधिक उग्र रूप धारण करून गडद होत आपल्यापुढे येतो. या अशा प्रतिकूल परिस्थितीतून निर्माण झालेली मानसिक कोंडी आणि आत्मिक क्लेश त्यांच्या या संग्रहातल्या अनेक कवितांमधून प्रतिबिंबित झालेला आहे. हा क्लेश बऱ्याचदा जीव पिळवटून टाकणाराही असतो. या ओळींतून तो कसा उमटलाय ते पाहा :

व्यक्तीची सावली व्यक्तीच नसते
तिचं उमटणं तेवढं बाहेर दिसते
अंतर्गत पिळवटत आतडी
माणसं सोलतात
एकमेकांची कातडी
तेवढाच कोयता उमटतो बाहेर
चंद्रावर पाडतो डाग अनेकानेक
मी एक कोयता असेन
तू बन
मान (२४६)

याचबरोबर प्रेमाची इतर रूपेही येत राहतात. अनेक प्रतिमांतून प्रेमभावनेची विलक्षण ताकद दिसते. इथे निवेदकाचा प्रेमावरचा सश्रद्ध विश्वास, एकमेकांच्या नात्यातून मिळणारी अतूट ऊर्जा, या ऊर्जेतून व्यक्तित्वाच्या जडणघडणीची कबुली, सततच्या आपलेपणाच्या स्रवण्यातून मिळालेला परस्परांना एक आत्मविश्वास, आटून गेलेलं बळ परत प्रस्थापित होण्याची अभिलाषा, या समाधानाच्या क्षणाची एका नीरव शांततेची अनुभूती, एकमेकांच्या डोळ्यांतून अव्यक्त असं भाषांतर या व अशा नाना सकारात्मक प्रौढ प्रेमकळा इथे कुठल्याही अभिनिवेशांचे प्रदर्शन न करता प्रकट होत जातात. प्रेमाची प्रौढ अभिव्यक्ती जिथे एकमेकांत एकमेकांबद्दल असणारे सहचर्य, सहानुभूती, सहकार्य आणि त्यातून एकमेकांचा होणारा आत्मिक विकास ह्या गोष्टी इथे व्यक्त होताना दिसताहेत:

तुझ्यातली नदी मला माहीत आहे
मी काठावरच अजून
तुझी पावलं ओंजारत गोंजारत
पावलोपावली दाटून
तुझ्यातून माझं अस्तित्व
विशालकाय होतंय
तुझ्या सौभाग्य डोळ्यांतून
मी समुद्र होण्याची सिद्धता मिळवतोय
दोघांच्या अनुसंगातून. (१७५)

कधी कधी हा प्रेमभाव करुणेची शाल पांघरून येतो. प्रियेचे *सोनसळी मायेचे रातांधळी बंध* निवेदकाच्या *धोपट दरिद्री पायरीवर* उघडेच करून झोपतात आणि वरचे विशाल आकाश निवेदकावर ती प्रिया *ओथंबून* देते. हे सर्व

रोमॅन्टिक प्रेमही परब यांच्या कवितेतून उन्मळते.

तू येतेस
कधी माझ्या सोनसळी
मायावी रातांधळ्या धोपट दरिद्री
पायरीवर उघडी झोपतेस
वरचे विशाल आकाश तुझ्यावर
ओथंबू देतेस (९५)

प्रेम ही भावना सनातन आहे. परब यांच्या काही कविता ह्या रोमॅन्टिक मूडमधूनही जाताना दिसतात. उदाहरणासाठी ह्या अजून काही ओळी पाहू. इथे दोन जीवांत असलेली *आवर्तनं प्रतिबिंबांची। लाटालाटांनी अनुकंप जागवणारी। गर्द खोल पाण्याची। विनम्र स्तब्धता। प्रेमाचा मोकळेपणा। सोनेरी केसांची। ओठांची। अव्यक्त व्यथांनी। भारावलेल्या चेहऱ्यांची (२५१)* ; किंवा *तुझ्या डोळ्यांच्याच प्रकाशात। मी वावरतो। बावरतो स्वतःला सावरतो (२४८)* वगैरे रोमॅन्टिक मूडशी तादात्म्य पावणारी प्रेमकविताही परब यांनी लिहिली आहे. त्यांच्या ह्या संग्रहातील अशा प्रकारच्या कविता संख्येने लक्षणीय म्हणता येतील एवढ्या आहेत. इथे सर्वांची नोंद घेणे गरजेचे आहे.



४

ह्या कवितासंग्रहात मृत्यू, भय, निराशा, असुक्षिततेची भावना, विफलता, निर्वाणतेची भावना या मोठ्या प्रमाणावर विखुरलेल्या आहेत. वर याचा उल्लेख आलेलाच आहे. दुःख आणि दैन्य यांनी परब यांना या काळात घेरले होते. *माझे हातपाय जखडलेत। आपापसातल्या दैन्यात...। मी खरोखर। आंधळा नाहीय,। माझे हातपाय जखडलेत। दैन्यात (१३३)* अशी त्यांची परिस्थिती होती. २००६ पासून त्यांच्या आरोग्याच्या तक्रारी वाढत होत्या. या पार्श्वभूमीवर कॅन्सरसारख्या असाध्य रोगाचाही नंतर त्यांनी केलेला सामना पाहताना मृत्यू, भय, असुरक्षिततेची भावना किंवा निर्वाणतेची भावना ह्या त्यांच्या कवितेतून उमटलेल्या दिसतात व हे स्वभाविकही वाटते. इथे जे बरेच तुकडे दिले आहेत; त्यातून निवेदकाचे मृत्यूबद्दलचे भय, एकूण जीवनात आलेली निराशा किंवा वैफल्य, असुरक्षिततेची भावना वगैरे भाव प्रतिबिंबित झालेले दिसतात. *कुठे सांडलं, कुठे गेलं। माझं चैतन्य, माझे हातोहात। वाऱ्यावर हिनकळणारे स्वर (२४); आलो नाही गेलो नाही। निरा उपासच घडला। पावाचं पाकीट उघडलं नाही। तरी बुरशीचा आ उघडला (२८); किती चक्र वाढलं। मी माझं भिजकं मढं (२९); वज्रलेप शुभ्रता। नि मृत्यूची हिंस्रता (४२); या डोळ्यांतून। किती वाहवावे आम्ही अवशेष (४२); जिथं असणं आहे स्वतःलाच गोठावणं (४२); कसलं बाई अवसान। मेल्यावर काय उरतं गं। नुसतं समसान (६५); केवळ। माझा शेवटचा। सामुद्रिक। अंदाज सांगितला। होता (८९); कोपऱ्यावरच्या वळणावर। एक वठत गेलेला वृक्ष दिसतोय। तिथे होता तो स्टॉप (८८); मला साथ। नकोय कुणाचीच। उशाशी दगडसुद्धा नको। खरंच नको आता दिवा (१२१); मला कळालंय आता। की अनाहूत काही। मागू नये.। अगदी मरणसुद्धा मागू नये (१२६); तू मला सांगायचीस। आत्महत्या सोपी असते। मरण मरणच खरे। मी त्या मरणाला। शेवटचा खो देत होतो (२६२)* ह्या व अशा अनेक प्रतिमा मृत्यू, भय, निराशादी भाव व्यक्त करतात.

चळवळीतून आलेलं भकासपण कार्यकर्त्याला क्षणोक्षणी जाळत असतं. त्याचं शल्य मनाला टोचत राहतं. हे जरी असे असले तरी परब यांची भूमिका ही खूप स्पष्ट आहे. ते स्वतःला समष्टीचा एक निरपेक्ष भाग समजतात. आपण कुणी आहोत किंवा आपणांकडून काही भव्यदिव्य असे होत आहे असा अभिनिवेश त्यांच्याकडे अजिबात

नाही. तो कुठे व्यक्त झालेला नाही. त्यांची दृष्टी ही अगदी सरळसाधी आहे. ते म्हणतात, *महानगरांच्या स्वप्नात विरलेले आकाश राहिले,। तरी प्रकाशात रस्ते नाही...* (३६) किंवा *जे दिले, ते नाही कधी बोभाटलो विस्तृत। जे घेतले ते सुखातून पांगवत गेलो जगातून,* (३६) अशी त्यांची स्वतःकडे आणि जगाकडे पाहण्याची दृष्टी आहे. निरक्षर आदिवासी लोकांत काम करत, काही उत्तरं शोधायचा; काही प्रश्न सोडवण्याचा गंभीर प्रयत्न परब यांनी केला होता. ह्यात त्यांनी आपल्या आयुष्यातील आपली अत्यंत महत्त्वाची वर्षे घालवली; ती एक समाजाची बांधिलकी म्हणून किंवा हे आपण निवडलेले काम आहे म्हणून; त्यात कोणतेच अभिनिवेश नव्हते. या पिढीचा हा फार मोठा सहभाग आणि त्याग होता. महाराष्ट्रातील या चळवळीने छोटे मोठे कार्यकर्ते, विचारवंत, लेखक, कवी, वृतलेखक, पत्रकार, संपादक, नेते घडवले. पण परब यांच्या अनेक कविता वाचताना यातून फारसे काही हाती आले नाही ही निराशेने वेढलेली भावना गडद होत जाताना दिसते. त्याचबरोबर विरुद्ध दिशेने जाणाऱ्या कविताही इथे लक्षणीय आहेत. या कवितासंग्रहात कवितांचे असे काहीएक वर्गीकरण नाही. परब यांच्या जेवढ्या काही कविता अप्रकाशित होत्या किंवा मिळाल्या त्या सर्वांना इथे स्थान देण्यात आले आहे. म्हणून हा कवितेतील मिश्रभाव इथे मोठ्या प्रमाणावर पसरलेला दिसतो.

भांडवली व्यवस्थेने परब यांच्या काळातल्या या चळवळी हाणून पाडल्या. युद्धाची ही रणभूमी केवळ काळाचा एक ठिपका म्हणून नकाशात राहिली. इथे इतिहासालाच प्रश्न विचारला जातोय. या युद्धातल्या अपयशानं माणुसकीला विद्रूप केलंय. आता या अशा परिस्थितीत काय करावं असा एक प्रश्न; एक चिंता उपस्थित झाली आहे. १९७०-८० च्या प्रागतिक डाव्या चळवळींचा आलेख व राजकीय संदर्भ ह्या ओळींतून दिसतो आणि निवेदकाचे यासंदर्भातील शल्यही परीणामकारकरीत्या व्यक्त झाले आहे. या ओळी पाहा :

अरे, इतिहासाच्या संभ्राम सविस्तर काळा
सांग तुझ्या सगळ्या युद्धात वाळा वाळांना.
कुठे जावं, कुठे पहावं स्वतःचं रूप
कसं माणुसकीने विसरावं स्वतःचंच विद्रूप? (२६)

जगण्याची इच्छा संपणे म्हणजे एक अर्थाने मरणच असने. याला लॉर्ड टेनीसन Death-in-Life म्हणतो. हे मरण म्हणजे जगणे हेच मरणप्राय होणे होय. म्हणजे प्रत्येक क्षण हा मरणकळा अनुभवण्याचा क्षण असणे होय. टेनिसच्या Tithonus ला मरण हवे आहे; त्याला अमरत्वाचे वरदान लाभले आहे. पण हेच अमरत्वाचे वरदान त्याला शापासमान झाले आहे. तो वृद्ध होतोय; वृद्धत्व त्याचा पिच्छा सोडत नाही. पण तो मरत नाही. म्हणून आता त्याला जीवन नकोय; त्याला मरण हवे आहे. पण तो अमरत्वामुळे मरू शकत नाही; अशी त्याची विचित्र परिस्थिती झाली आहे. मरणामुळे त्याला मुक्ती मिळणार आहे. इथेही मरणातून मुक्तीचीच आशा आहे. पण मरण सोबत घेऊन जगणे म्हणजे Tithonus च्या जीवनकळा जगणे होय. मरण हवे आहे पण ते मिळत नाही. Death-in-Life हे टेनिसनचं ग्रीक मिथक परब यांच्या ह्या अशा कवितांतून झिरपत राहतं.

मरणाला टाळं लागलंय अशी एक प्रतिमा परब यांनी वापरलीय :

मरणाला टाळं लागलंय
नि चावी बांधलीय
आमच्या सगळ्यांच्या
पायत गुंतवून. (२१२)

इथे *मरणाला टाळं* लागल्यामुळे मरण पुढे ढकलले गेलेय. म्हणजे मरण घेऊनच जगण्याची वेळ निवेदकावर आली आहे. हेही एक प्रकारचे Death-in-Life चे प्रतीक आहे. पुढे *सगळ्यांच्या पायात चावी गुंतवून ठेवलीय* असं कवी म्हणतो. म्हणजे सामान्यजन हे जन्मतात आणि कसेतरी मरणापर्यंत जातात. इथे मरण येत नाही अशी तक्रार आहे.

मरण हे दाराशीच उभे आहे. त्याला आता फक्त भिडायचं राहिलं आहे. आपला मृत्यू कोणत्याही क्षणी होऊ शकतो ही जाणीवच भयंकर आहे. मृत्यू म्हणजे जणूकाही चादर अंगावर घेऊन झोपणं इतके सहज हे मरण आहे अशी परब यांची मृत्यूविषयीची निडर भावना खालील ओळींतून व्यक्त झालीय :

इच्छा मेली
की मरण दाराशी उभं
गाडी आधीचीच हजर

तुम्ही चादरीखाली
जाऊन झोपायचं
तुम्ही आधी स्वच्छ
सभोवार पहायचं (१११)

मृत्यूला सामोरं जाण्याची तयारी झालेली आहे ही

भावना कॅज्युअल म्हणून घेतलेली आहे. मृत्यूचे भय उरलेले नाही असे निवेदक सांगतो. लोक प्रेमात असताना चांदण्या मोजतात असं म्हटलं जातं; इथे मात्र निवेदक मृत्यूच्या इंतजारात चांदण्या मोजत आहे. पण इथे त्याला जो आत्मशोध होतो तो आपणाला चकित करतो; हा आत्मशोध काय आहे तर निवेदकाला गणित येत नाही याचा; म्हणजे हे अजून भयंकर आहे. अंगातलं जांभळनिळं रक्त वाळवंटात पसरत जाणं; मृत्यू ही एक शरीरात्मक घटित असं म्हणून मृत्यूला काहीच कळत नाही असं मानणं; केवळ पापण्या किती वेळा झाकल्या व किती वेळा उघडल्या याचाच हिशेब त्याच्याकडे असतो वैगेरे हे तपशील म्हणजे येणाऱ्या मृत्यूकडे किती सहजतेने पाहिलं जात आहे हे दिसतं :

मृत्यूचं भय उरलं नाही
चांदण्या मोजल्या नि
मला कळालं की
आपल्याला गणित येत नाही (३१२-१३)

निवृतीच्या ह्या काळात काही प्रमाणात परब यांच्यावर परावलंबित्वाचा लंबक हलत राहिला. त्यातून अपराधीपणाची (guilt) भावना यांच्यासारख्या एका अत्यंत स्वाभिमानाने जगणाऱ्या कार्यकर्त्या संवेदनक्षम कवी मनात निर्माण होणे स्वाभाविक होते. भय आणि अपराधीपणा ह्या भावनाही या कवितासंग्रहात विपुल प्रमाणात दिसतात.

निवृत्तीच्या ह्या काळात विमनस्क आणि विषण्ण मनःस्थितीत मृत्यूची इच्छा (Death Wish) अनेक ओळींतून व्यक्त झाली आहेत. या कवितासंग्रहात त्या अनेक ठिकाणी वाचायला मिळतात. मृत्यूची छाया समोर दिसत असल्याची भावना आणि भयग्रस्ततेची जाणीव काही ओळींतून प्रकट झाली आहे.

पुढील एक कविता या संदर्भात पाहण्यासारखी आहे. इथे कवी स्वतःच स्वतःचा अंत्यकर्म विधी करत आहे अशी कल्पना केलेली आहे. तो त्याचे प्रथमतः पाय पुरतो; नंतर हात पुरतो. त्यानंतर तो आपलं अख्खं शरीर पुरतो. माथ्याजवळ लोटा ठेवतो. चुकून कुठूनतरी पाणी आलेच तर पाण्याची बेगमी झाली पाहिजे. म्हणजे मेल्यावरही पाण्याचा प्रश्न काही जाणिवेतून जात नाही. अंगावर प्लास्टिक अंथरलंय आणि तोंडाजवळ एक भोक ठेवलंय. हे कशासाठी? तर कुणी लघुशंका केली तर ही सोय असावी. *करा लघुशंका माझ्या ललित प्रेतावर आणि घरंदाज चपलांवर.* ही शेवटची प्रतिमा अतिवास्तववादी (Surrealistic) वाटते. शिवाय मेल्यानंतरच्या विधीची किंवा श्राद्ध वैगेरे याची टिंगलही केली आहे. पुढील ओळी पाहा :

पाया पडले
आणि पाय पुरले
हात जोडले
आणि हात पुरले

अख्खं शरीर पुरलं
वर माती ओढली
माथ्याखाली रिकामा
लोटा ठेवला
पाण्याची बेगमी झाली
कुठून जमिनीतून जर
कुठून जर कुणी आलं

अंगावर अख्खं प्लास्टिक आंथरलं
त्याच्या तोंडाजवळ एक भोक ठेवलं
आणि वर एक शाळुंका

पुत्रदा एकादशी आहे
हळूहळू लघुशंका करा
अहो हळूहळू

माझ्या ललित प्रेतावर
आणि माझ्या घरंदाज चपलांवर (२००)

आजारपणातील काळ हा केवळ गतस्मरणाच्या अंधारकोठडीत भिरभिरत असणार. मरणाची प्रतीक्षा आणि तो केव्हा उगवेल याची शाश्वती नाही अशी विषण्ण मनोवस्था! या मनोवस्थेत काही चिंतनपर भाष्य करणाऱ्या ओळीही इथे दिसतात. आसपास दिसणारे ढग, एक भरताड खोळंबलेला वारा, समुद्राची आदळआपट, पक्षी, पाऊस अशा प्रतिमा या कवितेतून आल्या आहेत. पक्षी, पाऊस आणि ढग ह्या प्रतिमा वरवर रोमॅन्टिक वाटणाऱ्या इथे मात्र त्या मृत्यूची चाहूल देतात; शिवाय पाऊस आणि समुद्राची आदळआपटही मृत्यूचे संकेत देतात. परब यांना समुद्र खूप प्रिय होता. या अगोदरच्या कवितासंग्रहातून तो विविध रोमॅन्टिक विभ्रम घेऊन अवतरतो. इथे मात्र तो मृत्यूचा संग घेऊन आदळआपट करतो आहे. ओळी मध्येच तोडणे, शब्द तोडणे ही परब यांची जुनी सवय व काव्यशैली आहे.

या कवितेतील तुटकपणे येणाऱ्या ओळी ह्यादेखील येणाऱ्या मृत्यूचे अन्वय सूचन करणाऱ्या आहेत असे वाटते. पुढील ओळी पाहा :

दुपार रात्र
नि दरम्यान
सगळा समुद्र आदळ आपट

एक भरताड
खोळंबलेला वारा
पक्षी आणि कोसळणारा
पा
ऊ
स

दरम्यान
काही ढगही
राहतील
माझ्या
आस पास. (१४०)

'स्व'चा नाश होत जाणे ही जाणीव भयावह तर आहेच; शिवाय यात ढासळत जाणे किंवा खचत जाणे हे अधिक विषण्ण करणारं आहे. स्वतःच रबर होणं; स्खलित होऊन ढसाढसा रडणं; अविचाराच्या विचारचक्रात ढासळणं या नोंदी कवीची भयंकर मानसिक कोंडीची स्थिती दर्शविणाऱ्या आहेत.

कधी स्खलित होऊन
बाथरूममध्ये रडतो मी
मध्यरात्रीत
माझं जोडमडं
अवगुंठतो मी

अविचाराच्या विचारचक्रात
ढासळतोय,
खोडतोय स्वतःला

जख्खड.
रबरासारखा आभाळउंच मी. (३५)

मृत्यू चाहूल, भय, निराशा, असुरक्षिततेची भावना, अपराधीपणाची जाणीव, निर्वाणतेची भावना या मोठ्या प्रमाणावर ह्या कवितासंग्रहात विखुरलेल्या आहेत. या भागात त्याची थोडी चर्चा केली आहे. अशा प्रकारची अजून अनेक उदाहरणे देता येऊ शकतात.

५

परब यांच्या राजकीय व सामाजिक आशयाच्या कविता विपुल प्रमाणात या अगोदरच्या कवितासंग्रहातून आलेल्या आहेत. उदाहरणासाठी *कुबडा नार्सिसस* (२००२ १-७) ह्या कवितासंग्रहातील त्यांची *पाणी। निळेभोर। काळे। सावळे।* ही दीर्घकविता पाहावी. ही कविता केवळ पाणी या विषयावर नाही. पाणी हे मानवी संघर्षाचे एक सनातन चिन्ह म्हणून या कवितेत येते. भारतीय संस्कृती संदर्भात काही जातींनी पाण्यासाठी इतिहासाचे विकृतीकरण कसे केले गेले याचा संदर्भ या कवितेत आहे. पाणी ही एक इथे केंद्रीय प्रतिमा बनते. धर्म, जाती, वर्ग, कलह, सामाजिक स्तर, सांस्कृतिक स्तर अशा विविध पातळ्यांवर पाणी कसे विभागले हे इथे येते. पाण्यामुळे आणि पाण्यासाठी लोकसमूह, सर्वसामान्य जन, समष्टी ही हैराण कशी होते; त्याचे राजकारण कसे केले जाते अशा अनेक जटिल समस्या या कवितेत येतात. या कवितेसारख्या तुरुंगातल्या कविताही या अगोदरच्या *धादान्त आणि...* (१९७७) या कवितासंग्रहात आल्या आहेत. या कवितांनाही राजकीय संदर्भ आहेत; त्यात न्यायव्यवस्थेच्या नकारात्मक भूमिका कशा समष्टीला हैराण करत आहेत याचेही विवेचन या कवितांतून येते. एकूणच पाहता परब यांच्या राजकीय कविता या अगोदरच्या कवितासंग्रहातून विपुल असल्या तरी या काव्यसंग्रहात त्यांची संख्या आणि तीव्रतासुद्धा कमी झालेली दिसते. पण परब यांचा पीळ हा चळावळीचा असल्याने आणि निम्म्यापेक्षा अधिक आयुष्य हे डाव्या राजकीय चळवळीत गेल्यामुळे राजकीय संदर्भ हे त्यांच्या कवितांतून सतत येतच राहतात. एखादी संपूर्ण कविताही राजकीय किंवा सामाजिक आशयची म्हणता येईल अशी आपणांस पाहायला मिळते.

पण या अगोदरच्या कवितासंग्रहात असणाऱ्या धारदार राजकीय कविता ह्या संग्रहात अपवादात्मकपणे दिसतात. वंदना सोनाळकरांच्या वर उद्धृत केलेल्या निवेदनातून परब यांची या निवृत्तीच्या काळात जी मानसिकता काही अपरिहार्य कारणांमुळे दुर्बल बनत गेली त्याचे सविस्तर विवेचन आलेले आहे. अर्थात हे विश्लेषण त्यांच्या दृष्टिकोनातून झाले आहे असे जरी मानले तरी परब यांची मानसिक स्थिती समजण्यास हे विवेचन काही प्रमाणात सहाय्य करते हे निश्चित. चळवळीच्या

काळातील आलेले अनुभव, राजकीय–सामाजिक क्षेत्रांतील परिवर्तन घडवून आणता न आल्याचं शल्य, कामगार–शेतकरी–आदिवासी ह्या सर्वसामान्य माणसांच्या जीवनातील दुःखाची तीव्रता वाढत चालल्याचे भीषण वास्तव, या सर्व वैफल्यातून वाढत गेलेली एक नैतिक अपराधीपणाची भावना, राजकीय चळवळींतून दिसणारा सर्वच पक्षांच्या पुढाऱ्यांचा गांडूपणा, सामान्य माणसाचे प्रश्न हे कधीच सोडवले जाणार नाहीत किंवा आदिवासी जाती–जमातींचे प्रश्न हे असेच लोंबकळत राहतील का, हे वैषम्य या व अशा अनेक भावना पहिल्या कवितेसारख्याच याही कवितासंग्रहात विखुरलेल्या दिसतात. पण यात इथे एक महत्त्वाचा भेद दिसतो. या निवृत्तीच्या काळात समारोप भावनांकडे ही संवेदना झुकल्यासारखी दिसते. त्यातील खुलेपणा आणि संघर्षाशी दोन हात करण्याची किंवा सामना करण्यासाठीची असलेली हिंमत आणि तयारी इथे मोठ्या प्रमाणात अनुपस्थित दिसते :

ईश्वराने भाकरी मोडली
आपापल्या सगळ्यांना दिली

सगळ्यांनी ईश्वर मोडला
त्याचा अख्खा आधार तोडला (७७)

इथे ईश्वराचा उल्लेख आला आहे. पण हा ईश्वर सामाजिक–राजकीय व्यवस्था या अर्थाने आलेला वाटतो. काही जाती–वर्गांना सतत दारिद्र्यात ठेवण्याचे राजकारण या देशात झाले आहे. सर्वसामान्यांची भाकरी ही जातिभेद आणि वर्गभेदांमुळे कशी विभागली गेली आणि निम्म्यापेक्षा अधिक जनतेला उपाशी ठेवण्याचे समाजकारण आणि राजकारण कसे केले गेले याचा संदर्भ इथे दिसतो. सगळ्यांनी *ईश्वर मोडला* या ओळीतील *सगळ्यांनी* या सर्वनामाचा वेगळा विचार करावा लागेल असे वाटते.

आता ह्या काही ओळी पाहा; ज्यात आयुष्यात केलेल्या सर्व लढायांच्या पराजयाची सांगता आहे :

माझा सर्व गर्व खिळला
पाटी – पोथी
जो जो मी माझी
वागवळा टिळा
तो रुळाला दुःखाच्या जागी
नि दुःखाच्या रुद्राला फुटल्या
उठल्या सुटल्या आठवणी
दिवसा किती श्वास संपले
रात्रीत किती आत्महत्यांचे
जहर पिऊन आमचे सारे कवी वावरले (२७८)

दुःखाच्या रुद्राला फुटल्या अशी एक अनपेक्षित ओळ इथे आली आहे. परब यांच्या एकूण कवितेचा विचार करता दुःखाचे रुद्र किंवा टिळा ह्या प्रतिमा अनपेक्षितच वाटतात. पण एकूणच इथे पराभवाचा स्वीकार झालेला दिसतो. *माझा सर्व गर्व खिळला। पोटी–पोथी। जो जो मी माथी। वागवळा टिळा। तो रूळाला दुःखाच्या जागी* या ओळीतून ही कबुली दिलेली आहे. दिवस रात्री संघर्षही काही कमी केला नाही; पण ते सर्व श्वास संपून गेले. त्याचा फार काही उपयोग झाला असे दिसत नाही. कारण *आमचे सारे कवी जहर पिऊन वावरले* ही खंत इथे व्यक्त होते. वागवळा टिळा या शब्दसमूहातील *वागवळा* (वागवळणे) हे क्रियापद परब यांचे आहे. असा शब्द मला तरी अजून आढळलेला नाही. म्हणजे कदाचित *टिळा बाळगणे* किंवा *वागवणे* असा तिथे अर्थ अभिप्रेत असावा किंवा कदाचित ही मुद्राराक्षसाचीही कमाल असू शकेल. पण परब यांनी कवितेत असे नवनवीन भाषिक प्रयोग केले आहेत. नवे शब्द निर्माण केले आहेत. याची उद्बोधक चर्चा काही समीक्षकांनी केलेली आहे *(पाहा खेळ; तुळसी परब विशेषांक : २०१३)*.

पाणी हेच जीवन; पण ते मिळतं पावसाकडून. तोच तर आपला स्रोत आहे. पण निसर्गाकडून मिळणाऱ्या पाण्याचे पुढे काय होते? पुढे तसं ते निसर्गदत्त राहत नाही. माणूस धरणे बांधून पाणी साठवतो. पण त्याचे वितरण मात्र स्वार्थी उजवे लोक करतात. परिणामतः त्याचा फायदा सधन शेतकरी वर्गाला मिळतो. ते घेतात अधिकाधिक पाणी; कारण तेच तर असतात सत्तेत नेहमी.

आम्ही एक दार उघडलंय
आता भरारेल उजवी शेती
डावी बरीच निष्फळ झालीये
ती उमलेल कालानुक्रमे
बिगुल बाजतोय रात्रीचा (२१४)

परब यांच्या कवितेतून अभावानेच उपरोधिकता व्यक्त होत आली आहे. उजव्यांचे फावलेय हे तर खरंच आहे. पण डाव्यांचे काय झालेय? धरणं बांधली गेली; पाण्याचा प्रश्न सोडवायचा आहे; पण तो कोणाचा? हे फार महत्त्वाचे आहे. मोर्चेही काढले गेले पण त्याचा फायदा कोणाला झाला? *बिगुल वाजतोय रात्रीचा* ही ओळ फार समर्पक आहे. डाव्यांनीही केवळ बिगुल वाजवायचेच काम

केले असे तर इथे ध्वनित केले जात नाही? परब यांनी डाव्या चळवळीत प्रदीर्घ काळ काम केले; पण त्यांच्या कवितेतील औपरोधिक ओळ चळवळीचा फोलपणा तर सुचवत नसावी?

धर्म आणि भाषा यांच्या नात्यावर काही चिंतनपर भाष्य ४४ पानावरील कवितेत आले आहे. भाषेचा सर्व शक्यतांनिशी मानवाने वापर करून प्राचीन काळात धर्मसंस्थेला व्यवस्थित व्हावे असे प्रयोजन धर्माचे जरी असले तरी धर्मसंस्थेने राज्यसत्तेवर अंकुश ठेवून आपले वर्चस्व अबाधित ठेवण्याचा सतत प्रयत्न केला. तो आजही सुरूच आहे. इतिहासातील धर्माच्या या कामगिरीवर अनेक ग्रंथ लिहिले गेले आहेत. त्याची वेगळी चर्चा इथे अनावश्यक आहे. समाजविकासात भाषेचा मोठा हातभार होता; आहे व तो राहील यात काही वाद नाहीत. भाषेच्या या सामाजिक आणि सांस्कृतिक जीवनातील इतिहासाला परब यांनी *उल्हसित धबधबा* म्हटले आहे (४४). भाषेचा हा मानवाने केलेला वापर *जितक्या साठवाव्या तितक्या म्हणी। नि त्याचा आठव धरावा इतिहासाचा...(४४)* हे थोडेच आहे. म्हणजे भाषा ही धर्मग्रंथ, धर्म–साहित्य, म्हणी, धर्मवचनं, प्रेषितांची वचनं, आरत्या, प्रार्थना, अभंग अशा अनेक रूपांत बंदिस्त होत गेली. कालौघात विशेषतः धर्म–साहित्याला फारसा अर्थ उरला नाही. केवळ एक उपचार किंवा विधी असे त्याचे स्वरूप होत गेले. म्हणून परब यांनी धर्मग्रंथ, प्रेषित आणि अभंग याचा *उत्कर्ष आणि यश* हे पुरेपूर भाषेत असते असे औपरोधिकपणे म्हटले आहे (४४). म्हणजे ते इतरत्र नसावे असे त्यांना अभिप्रेत आहे. *विपुल आढळाव्यात सर्वस्वी दैववशात शक्यता। जेवढा अभंग तेवढीच सहजशक्य। आपल्या विश्वाची नम्र सहजता* असा कवितेचा समारोप त्यांनी केला आहे. धर्म, महाकाव्ये, प्रेषितांची वचनं ही अभिमानाची, आत्मप्रतिष्ठेची व अस्मितेची उदाहरणं म्हणून ओळखली जातात. पण या गोष्टी काही मर्यादेपर्यंत ठीक आहेत. त्यांच्या अभिनिवेशाने भांडणं आणि नाहक शक्ती खर्च होते. कधीकधी या गोष्टी ताणल्याही जातात आणि त्यातून संहारही झाल्याची उदाहरणे इतिहासात सापडतात. आजही या गोष्टी घडताना दिसतात. पण या प्राचीन काळातल्या साहित्यकृतींना *ताठ मान* आणि *अवाढव्य गर्व* असण्याचे काही कारण नाही. परब म्हणतात, *ओलांडून गेलेय आता। कित्येक शतकांचे। सोपस्कर रामायण। कान विसरले सगळे। सगळे सर्ग। ताठ तेवढी मान। नि आमचा अवाढव्य गर्व (१४३).* धर्मभावनांचा वापर सार्वजनिक जीवनात करणे म्हणजे सामाजिक अशांतीला निमंत्रण देण्यासारखे आहे; शिवाय या भावनांचा नाहक किंवा अनावश्यक असा गर्व (अवाढव्य गर्व) बाळगणे हेही उचित नाही. *उत्तमांना नेहमी। सरधोपट मार्ग आवडतो* असेही त्यांनी एका ठिकाणी म्हटले आहे (४८). म्हणजे समाजातील बुद्धिमान लोक सरधोपट मार्ग स्वीकारण्याचे पसंद करतात; कारण त्यांना बाकी गोष्टी नको असतात; जसे समाज परिवर्तन, प्रबोधन, चळवळ वगैरे. या ओळी पाहा :

आपले आत्मभान
आणि साक्षात्कार व्हावा
प्रत्येकालाही जागतिक दृष्टिकोनाचा
म्हणून निव्वळ विधानं नकोत
ठाम हवा प्रत्येक

स्वतःच्या पायावर
म्हणून तत्त्वज्ञान म्हणते
मी तुम्हाला देतो प्रथमपुरुष
त्याची सर्वनामे कशी
करायची ती तुम्ही ठरवा (५२)

वरील ओळींत साक्षात्कार आणि आत्मभान हे शब्द आहेत. जागतिक दृष्टिकोन हाही शब्दसमूह या संदर्भात महत्त्वाचा आहे. केवळ आणि आत्मभान येऊन उपयोग नाही. केवळ विधानांना अर्थ नाही. ठाम अशा प्रकारचा आत्मविश्वास निर्माण करता आला पाहिजे. स्वतःच्या पायावार उभं राहण्यासाठी तत्त्वज्ञान म्हणते की मी तुम्हाला प्रथमपुरुष देतो; पण त्याची सर्व नामं कशी करायची ते तुम्हालाच ठरवावं लागेल. व्यक्तिवादापासून सुरू होणारा सामाजिक किंवा राजकीय कार्याचा आरंभ हा स्वतःच्याच आत्मविश्वासाचा निर्णय असतो. जेव्हा आपण प्रथमपुरुषी नामाची सर्वनामे करतो तेव्हाच आपल्यात समष्टिप्रधानता निर्माण होऊ शकते. हे करण्यासाठी 'स्व' मध्ये मात्र ठामपणा आणि आत्मभानाची आवश्यकता असते. ह्या ओळीत चिंतनपर असे भाष्य उमटलेले आहे. त्या तात्त्विक व तत्त्वज्ञानात्मक आहेत. त्यांना राजकीय किंवा सामाजिक असे लेबल लावता येणार नाही. तथापि तत्त्वज्ञान किंवा फॉर्म्युले ही किरकोळ गोष्ट नसते. तिची लांबी, रुंदी, खोली ही आकलनाच्या कवेत यावी लागते. तत्त्वज्ञान ही गंभीरच गोष्ट असते हे सांगण्याची इथे आवश्यकता नाही. पण तसे बऱ्याचदा प्रत्यक्षात होताना दिसत नसावे म्हणून परब म्हणतात, *फॉर्म्युले नसतात* चुरमुऱ्यांचे। *एक सामान्य*

उष्णता। खाली पातळशी कढई. (१३४)

परब यांनी सामाजिक, राजकीय चळवळीच्या क्षेत्रात खूप वर्षे काम केले याचा उल्लेख वर आला आहे; पण या बाबतीत त्यांचा सूर हा असमाधानाचा आणि निराशेचा आहे. प्रत्येक ठिकाणी त्यांनी जीव ओतून काम केले; अर्थात त्याचा काही मोबदला मिळावा म्हणून हे त्यांनीच काय पण त्यांच्या ठिकाणी कुणीही दुसरा त्याचासारखा असता तरी त्याचा बाऊ केला नसताच हे खरेच आहे. मात्र ज्या ज्या ठिकाणी काम केले तिथे *तिथे दगडही घडवले। कॉलम पाडले चौकोनी। धोंगड्यात भरला जाळ...। असे ते म्हणतात. उंचावरून दिसणाऱ्या अंधारात असतात जी स्वप्ने ती। आपण म्हणू आपली (१३५).* म्हणजे जी काही धडपड-लढे चळवळीतल्या कार्यकर्त्यांनी केले त्यातून फारसे काही हाती आले नाही असा सूर इथे उमटलेला आहे, असे वाटते. या समाजाच्या उन्नतीसाठी आदिवासींच्या हक्कांसाठी दिलेले लढे वायाच गेले का, असा एक प्रश्न येथे उभा दिसतो :

किती काळ विश्वास ठेवायचा
गुणकारी वास्तवाचा
भ्रम मिटेल म्हणून, मग
तू म्हणशील सूर्यावर नाचता
येत नाही, पण चंद्रावर
सरळ उभं राहता तरी येतं
आपलं भागणं काय थकणं काय
सत्य म्हणून स्वतःची हजेरी
लावणं काय वर अस्तित्वाचा
पुरावा म्हणून कागदपत्र राखणं काय (१३६)

इथे वास्तवाला गुणकारी कसे म्हणायचे असा प्रश्न आहे; म्हणजे हे वास्तव आपल्या इच्छेनुसार कधीतरी बदलेल हा विश्वास किंवा आशा ठेवायची का, अशा प्रश्न आहे. पण यातून निवेदकाचा एकूणच वास्तवावरचाच विश्वास ढळताना दिसतोय. काही सकारात्मक घडेल यावरील श्रद्धा डळमळलेली दिसते.

भ्रष्टाचार सगळीकडेच फोफावला आहे. माणसाची ही स्वार्थवृत्ती संधी मिळाल्यावर स्वतःच्या तुंबड्या भरण्याची आहे. काहीही करून आपल्या पदरात काहीतरी पाडून घ्यायचेच. आपल्या संसदीय लोकशाहीत होणाऱ्या भ्रष्टाचाराबद्दल परब यांनी आपला निषेध व्यक्त केला आहे :

हा त्रागा पाहा :
महाराष्ट्र : एक उधान
पडकं जर तर
नि मुंबई
झवा झवा म्हणणारी,
हवी की नको
वटवटणारी (१०१)

इथे अत्यंत संक्षिप्तपणे महाराष्ट्र आणि मुंबईवरचे भाष्य आले आहे. मुंबई हवीही आहे आणि नकोही. महाराष्ट्राला एक उधाण पडकं म्हटलेलं आहे; तर मुंबईबद्दल अनवट (subtle) असे भाष्य केले आहे. तुलनात्मकदृष्ट्या परब यांच्या सामाजिक राजकीय आशयाच्या कविता ह्यापुर्वीच्या कविता पाहता या संग्रहात कमी आहेत. त्याची आवर्तनं इतस्तः पसरलेली असली तरी पूर्वीची तीव्रता आणि दाहक संवेदनता इथे नाही. हतबलता, निर्वाणाची काही धडपड, समारोपतेकडे झुकलेली मानसिकता, निराशजन्य सावल्यांचा प्रत्यय, मृत्यूच्या इच्छेच्या पडछाया आणि या छायेत पहुडलेला एक अविश्रांत जीव असे काहीसे चित्र या कवितासंग्रहाचे आहे असे वाटते.

६

या लेखातील विवेचनात चरित्रात्मक संदर्भाचा विपुल वापर केला आहे. त्यामुळे उत्तरसंरचनावादी (Post-strucuralist) समीक्षकांना हे विवेचन कितपत संयुक्तिक वाटेल याबद्दल शंका आहे. उत्तर-संरचनावादी आणि उत्तर-आधुनिकतावादी (Post-modernism) समीक्षेचा एक लाडका सिद्धांत म्हणजे कवितेचा अर्थ हा कवितेच्या संहितेमध्येच शोधला पाहिजे. कवितेच्या बाहेर म्हणजे कवितेच्या संहिता परिसराबाहेर (Textual campus of the poem) कवितेला अर्थ नसतो किंवा तो तसा शोधणे हे त्यांना मान्य नाही.

अर्थात भाषेचा एक महत्त्वाचा प्रश्न संरचनावादी आणि उत्तर-संरचनावादी समीक्षकांनी मांडला तो महत्त्वाचा नाही म्हणून नाकारता येत नाही किंवा त्याकडे डोळेझाकही करता येत नाही. संरचनावादी लकॉने सामाजिक व्यवस्थेतील भाषेच्या प्रतीकात्मकतेचा (Social Order of the Symboling) कळीचा प्रश्न मांडला. या दोन्ही म्हणजे उत्तर-संरचनावादी आणि उत्तर-आधुनिकतावादी विचारधारेत नित्से, लकॉ, बार्थ, फुको, देरीदा यांनी अर्थाच्या *ऐक्याच्या आधाराचा* विच्छेद याला अधिक महत्त्व दिले आहे. *एकच एक अर्थ* याच्या विरोधातले हे सिद्धांत न असल्यामुळे पारंपरिक समिक्षेसमोर अनेक प्रश्न उभे राहिले. देरीदा यांची भेदक्रीडा म्हणजे

डेफरन्स (Defferance) ही संकल्पना याचाच निर्देश करते.

मार्क्सवादी विचारवंत आणि समीक्षक विल्यम रेमंड ज्याला सांस्कृतिक भौतिकवाद (Cultural materialism) म्हणतो त्यात कविता ही कोणत्या सांस्कृतिक भौतिकतेत निर्माण झाली याचा प्रामुख्याने विचार केला जातो. कोणतीच संहिता ही पोकळीत निर्माण होत नसते. तिला काही भौतिक आधार हे असावेच लागतात. मग ते आधार सामाजिक, राजकीय, इतिहासातले, व्यक्तिगत आयुष्याचे किंवा अनुभवाचे किंवा कधीकधी ते फॅन्टसीचेही असू शकतात. फॅन्टसी ही देखील भौतिकतेच्या आधारावरच निर्माण झालेली असते; तिलाही काही संपूर्णतः कवितेच्या भौतिक जीवनातून कायमचे हद्दपार करता येत नसते.

प्रायः या लेखातील परब यांच्या कवितेचे विश्लेषण करताना त्यांच्या सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक, व्यक्तिगत जीवनातील संदर्भ हे त्यांची अनवट (subtle) कविता समजावून घेताना उपयोगी ठरली. यात परब यांच्या आदिवासी चळवळींच्या सहभागातील पार्श्वभूमीपासून त्यांच्या व्यक्तिगत जीवनातील नात्यांच्या ताणतणावापर्यंतचा पट अनुस्यूत आहे. त्या संदर्भांचा थेट संबंध हा कवितेतील संहितांशी आहे हे समजल्यामुळे असे करणे क्रमप्राप्त होत गेले. अर्थात हाही एकच एक अर्थ असा अभिप्रेत असण्याचे काही कारण नाही. तो काही अखेरचाच अर्थ आहे असे मानण्याचेही कारण नाही. कारण अर्थाच्या शक्यता ह्या अनंत असतात हे विरचनावाद्यांनीच म्हटले आहे आणि ते खरेही आहे.

परंतु इथे एक महत्त्वाचे निरीक्षण नोंदवणे गरजेचे वाटते. लेखक व वाचक जी भाषा वापरत असतात ती एक चिन्हव्यवस्था असते. भाषेच्या निर्मितीपासूनची त्यात एक ऐतिहासिकता असते आणि त्यातून तिच्या अर्थाचे नियमन होत असते; ती एक संकेतव्यवस्था असते. म्हणजे एखाद्या शब्दाचा अर्थ काय किंवा प्रतिमेचा अर्थ काय आहे किंवा काय होऊ शकतो हे संस्कृतिसंकेतानुसार ठरत असते. म्हणजेच हे संकेत संस्कृतिसापेक्ष असतात. म्हणजे घोडा किंवा अश्व (संस्कृत भाषेतून आलेला शब्द) या शब्दांत अर्थाच्या दृष्टीने काही फरक आहे काय किंवा या दोन शब्दांपैकी कोणता शब्द योग्य किंवा अयोग्य, कोणता वापरायचा आणि कोणता वापरायचा नाही हे ती भाषा वापरणारे ठरवतात. 'घोडा' हा शब्द अनौपचारिक (Informal) आहे किंवा तो सामान्यतः बहुजन भाषाव्यवहारात वापरलेला दिसतो तर 'अश्व' हा शब्द संस्कृतनिष्ठ आणि औपचारिक (Formal) भाषाव्यवहारात वापरला जातो असे म्हणता येऊ शकते. म्हणजेच हा भाषाव्यवहार संकेतनिष्ठ व संस्कृतिनिष्ठ असतो असे म्हणता येते. अशा प्रकारची निरीक्षणे ही कोणत्याही भाषेबाबत करता येतात.

शिवाय अनेक संहितांचे जे अगोदरच अनेकांनी अर्थांतरण केलेले असते त्याचाही ह्या अर्थांतरणाशी संबंध असतो. वाचक संहिता वाचत असतात आणि साहित्यकर्त्याला संहिता निर्माण करत असताना त्यांची मनोभूमिका ह्याही बाबी देरीदांनी आपल्या सिद्धांतनात लक्षात घेतल्या आहेत. आलथुसर, टेरी इगल्टन, इस्ट होप यासारख्या आधुनिक मार्क्सवादी समीक्षकांनीही देरीदांच्या सिद्धांतनाशी अनेक बाबीत सहमती दर्शवली आहे. हा वेगळ्या लेखाचा विषय होऊ शकतो म्हणून विस्तारभयामुळे हे विवेचन लांबवत नाही.

थोडक्यात चरित्रात्मक आधारावर बेतलेली समीक्षा ही संपूर्णतः चरित्राचाच आधार घेऊन केलेली समीक्षा असेल तर त्याबद्दल काहीएक म्हणता येऊ शकते. इथे मात्र सर्व निरीक्षणे तशी नाहीत. विविध ज्ञानशाखांमधील उदा. इतिहास, राज्यशास्त्र, राजकारण, समाजशास्त्र, मनोवैज्ञानिक पद्धती आणि चिन्हात्मक समीक्षा (Semiotic Criticism) किंवा अशा अनेक ॲप्रोचिस यांचा प्रयोग काही प्रमाणात इथे केला आहे.

पण सर्वांत महत्त्वाचा मुद्दा हा आहे की, कवितेला कधीच *एकच एक अर्थ* नसतोही. त्याचे अर्थांतरण हे अनेकदा वेगवेगळे होऊ शकते. कधीकधी तर ते नेमके उलटेही असू शकते; त्याचा अवकाश हा इथे अर्थातच गृहीत धरलेला आहे. उदाहरणार्थ वरील अनेक निरिक्षणात प्रतिमा किंवा अनेक चिन्हे कोणते संकेत करतात हे गृहीतक धरलेले आहे आणि त्यानुसार काही अर्थांतरणाचा प्रत्यय देण्याचा प्रयत्न केला आहे. काही अपवाद वगळता केवळ एकच दृष्टिकोनातून केलेली समीक्षा ही एकांगी होते. शेवटी काय, कोणती काव्यसंहिता ही कोणत्या पद्धतीने समजली जाऊ शकते हाही प्रश्न महत्त्वाचाच असतो आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे संहितेचे अर्थांतरण होणे हे आवश्यक असते व तिथे अर्थांतरणांच्या अनेक शक्यतांचाही विचार करणे आवश्यक असते.

• • •

हद (कवितासंग्रह) : तुळसी परब, कॉपर कॉईन, नवी दिल्ली, पृष्ठे ३१५, मूल्य रु.३५०.

अनुक्रमणिका

वारसा

युगवाणी । मे १९४७ मधून

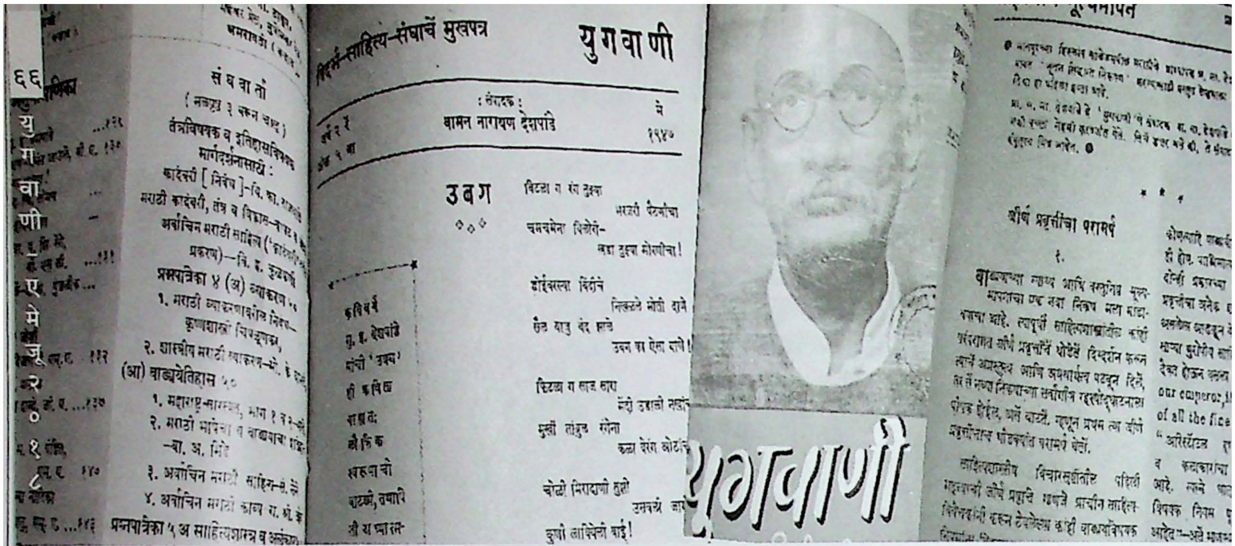
वाङ्मयाचे मूल्यमापन

प्रा. अच्युत नारायण देशपांडे

युगवाणीच्या प्रकाशनाला आता ७२ वर्षे पूर्ण झाली आहेत. या दीर्घ काळात युगवाणीतून विविध प्रकारचे महत्वाचे लेखन प्रसिद्ध झाले. मराठी भाषकांची वाङ्मयीन अभिरुची घडविण्यात युगवाणीने आपले योगदान गंभीरपणे दिले आहे असे म्हटले तर ते वावगे ठरू नये. या वाङ्मयीन वारशातून काही निवडक साहित्य आम्ही येथे 'वारसा' या सदरातून पुनःप्रकाशित करणार आहोत. त्याअंतर्गत या अंकात युगवाणीच्या मे १९४७ (वर्ष दुसरे अंक पाचवा, संपादक वा. ना. देशपांडे) या अंकातील अ. ना. देशपांडे यांनी लिहिलेला 'वाङ्मयाचे मूल्यमापन' हा लेख आम्ही पुनःप्रकाशित करीत आहोत. त्यांनी सत्तर वर्षांपूर्वी घेतलेला 'जीर्ण प्रवृत्तींचा' समाचार आणि बौद्धिक गुलामगिरीवरवर चढविलेला हल्ला आजही आपले प्रयोजन ठेवून आहे असे दिसून येते.

वाङ्यमाच्या न्याय्य आणि वस्तुनिष्ठ मूल्यमापनाचा एक नवा निकष मला मांडावयाचा आहे. त्यापूर्वी साहित्यशास्त्रातील काही परंपरागत जीर्ण प्रवृत्तींचे थोडेसे दिग्दर्शन करून त्यांचे अप्रस्तुत्व आणि यथार्थत्व पटवून दिले. तर ते नव्या निकषाच्या सर्वांगीण रहस्योद्घाटनाला पोषक होईल, असे वाटते. म्हणून प्रथम त्या जीर्ण प्रवृत्तींचा थोडक्यात परामर्श घेतो.

साहित्यशास्त्रीय विचारसृष्टीतील पहिली महत्त्वाची जीर्ण प्रवृत्ती म्हणजे प्राचीन साहित्यविवेचकांनी करून ठेवलेल्या काही वाङ्मयविषयक नियमांना 'वेदवाक्य' कल्पून त्यांच्या अनुरोधाने कोणत्याही वाङ्मयीन कलाकृतीचे परीक्षण करणे हे होय. पाश्चिमात्य काय आणि पौरस्त्य काय, दोन्ही प्रकारच्या राष्ट्रांतील साहित्यक्षेत्रात या प्रवृत्तीचा अनेक शतकांपासून विलक्षण वरचष्मा असलेला आढळून येतो! तिकडे अरिस्टॉटल हा तर साऱ्या युरोपीय साहित्यशास्त्रज्ञांचे आद्य आराध्यदैवत होऊन बसला आहे.! "Aristotle is our emperor, the perpetual dictator of all the fine arts" (Scaliger)-''अरिस्टॉटल हा साऱ्या साहित्यकारांचा व कलाकारांचा अनभिषिक्त राजा आहे. त्याने घालून दिलेले ललितकलाविषयक नियम पूर्णपणे स्थल-काल-भेदातील आहेत'' - असे म्हणण्यापर्यंत या प्रवृत्तीला बळी पडलेल्या वाङ्मयसमालोचकांची मजल गेलेली आहे ! 'Poetics' च्या निर्मितीला आता जवळजवळ दोन-अडीच हजार वर्षे होत आली तरी आजही एखाद्या शोकान्तिकेचे (Tragedy) परीक्षण करावयाचे असल्यास 'कॅथर्सिस'च्या उपपत्तीला मुजरा करण्याचा आणि तिची पसंती मिळविण्याचा प्रयत्न करण्याचा मोह अगदी आधुनिक टीकाकारालासुद्धा आवरत नाही! त्याच्यावेळी उपलब्ध असलेल्या ॲस्पिलिस, सोफोक्लिस आणि युरिपिडिज – या श्रेष्ठ नाटककारांच्या शोकगंभीर नाट्यकृतींचे प्रथम पद्धतशीर निरीक्षण करून त्यावरून अरिस्टॉटलने शोकान्तिकेच्या स्वरूपासंबंधी जी अनुमाने काढली, ती म्हणजे 'पृथ्वी सूर्याभोवती फिरते' किंवा 'उष्णतेने पदार्थ प्रसरण पावतात' या भौतिकशास्त्रातील सत्याप्रमाणे शाश्वत आणि अबाधित आहेत, असे मानण्याची प्रवृत्ती त्यानंतरच्या टीकाकारांत सारखी बळावत चालली आणि होरेस या रोमन टीकाकाराच्या लिखाणात तर तिने पराकोटीची सीमा गाठली! अरिस्टॉटल हा सच्चा स्वतंत्रप्रज्ञ; तर होरेस पडला पक्का परप्रत्ययनेयबुद्धी! अरिस्टॉटलने घालून दिलेले नियम हे साहित्यशास्त्रातील अंतिम व सनातन सत्ये असून प्राचीन ग्रीकांच्या साहित्यकृती याच फक्त आदर्शभूत व अनुकरणीय होत, अशी त्याची ठाम समजूत. साऱ्या साहित्यशास्त्रीय विचारांना त्याने निश्चित वज्रलेपी नियमांनी आवळून टाकण्याचा कसून प्रयत्न केला. त्याने आपल्या Epistle to the Pisos ऊर्फ Ars Poetica या प्रसिद्ध पत्रबद्ध साहित्य तत्त्वविवेचक ग्रंथात तर 'कवितेचे अमुक अमुकच प्रकार मानावे'. 'अमुक प्रकारच्या



कवितेचे वृत्त अमुकच असावे', 'नाटकातील वा महाकाव्यातील व्यक्तिदर्शन ठरावीक पद्धतीनेच झाले पाहिजे', 'नाटक पाच अंकाचे असावे', 'रंगभूमीवर एकावेळी तीनापेक्षा अधिक बोलणाऱ्या व्यक्ती नकोत.', 'प्राचीन ग्रीक नाट्यकृतीचा आदर्श अनुकरणार्थ सदैव आपल्यासमोर असावा.' – असे कितीतरी हुकूमवजा ठाम नियम बनवून टाकले आणि विशेष हे की, पुढे शेकडो वर्षांत होऊन गेलेल्या कितीतरी साहित्यसमीक्षकांनी होरेसच्या या निर्जीव, कृत्रिम व यांत्रिक नियमांपुढे अति विनम्रपणे आपली मान झुकविली! अरिस्टॉटलचे Poetics म्हणजे काव्यशास्त्रावरील अखेरचा शब्द होय, असे समजण्याच्या या बौद्धिक गुलामगिरीवर पहिला जोरदार हल्ला कोणी चढविला असेल तर तो ड्रायडनने. त्याने स्वच्छच सांगून टाकले की "It is not enough that Aristtotle has said so, for Aristotle drew his models of tragedy from sophodes and Euripides; and if he had seen ours, might have changed his mind.'' त्यानंतर अठराव्या शतकाच्या अखेरीस जेव्हा स्वातंत्र्यवादाचा (Romanticism) उदय झाला, तेव्हा परंपरागत नियमांना डोळे मिटून शरण जाण्याच्या या प्रवृत्तीचा सासुरवास बराचसा संपुष्टात आला!

आपल्या इकडेही 'वडिलां'च्या शब्दांना बिनशर्तपणे व निर्बुद्धपणे शरण जाण्याच्या या प्रवृत्तीने साहित्यजगतात बरेच प्रताप गाजवलेले आढळतात! या बाबतीत अगदी ठळकच उदाहरण द्यावयाचे म्हणजे ते रससंख्या निर्णयासंबंधींचे देता येईल. भरताने प्रथम रसांची एक निश्चित संख्या ठरवून टाकली; पण पुढे जेव्हा भक्तिभावनेला रसपदवी देण्याचा प्रयत्न करण्यात आला, तेव्हा भरतमुनीने मूळ रसव्यवस्था निर्माण करताना भक्तीला रस मानलेले नाही, या प्रबळ कारणाच्या आधारावर ती पदवी मोठमोठ्या पट्टीच्या संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांकडून नाकारली गेली! भक्तिभावनेचे रसत्व कबूल करण्यात प्राचीन संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनीच काय, पण अगदी विसाव्या शतकातल्या चिकित्सक विद्वानांनीसुद्धा आढेवेढे घेतले आहेत. म. म. पां. वा. काणे अशापैकीच एक चिकित्सक विद्वान आहेत. ते म्हणतात, ''जोपर्यंत प्राचीन साहित्यशास्त्रकारांची रसविषयक परिभाषा वापरावयाची आहे तोपर्यंत भक्तिरस म्हणून स्वतंत्र मानण्याचे कारण आहे, असे आम्हाला वाटत नाही.'' मनुष्य एकदा रूढ विचारसरणीच्या आहारी गेला, म्हणजे त्याची स्वतंत्रप्रज्ञा कशी हतबल होते याचे हे उत्तम उदाहरण होय! अशीच भूमिका जगन्नाथ पंडितानेही घेतलेली आहे. रसांची संख्या नऊच कां आणि स्थायिभावांची संख्या तेहतीसच का, या शंकांची उत्तरे देताना त्याने परंपरेचा आणि मुनिवचनांचाच आश्रय घेतलेला आढळून येतो!

असाच प्रकार या संस्कृत साहित्यशास्त्रात निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांच्या लक्षणांसंबंधी झालेला आहे. 'महाकाव्य' या वाङ्मयप्रकाराचेंच उदाहरण घ्या ना : एकदा दंडीने त्याच्या अंतर्बाह्य स्वरूपासंबंधी काही निश्चित नियम ठरवून टाकले, ते मुळी विधिलेखच ठरले! महाकाव्य म्हणे सर्गबद्ध असावे, आशीर्वाद–नमस्क्रिया अथवा वस्तुनिर्देश यांनीच त्याची सुरुवात व्हावी, नायक चतुरोदात्त असावा, नगर – अर्णव–शैल–ऋतु चंद्रार्कोदय यांची वर्णने यावीत, त्यात विप्रलंभ शृंगार असावा, विवाह असावा, कुमारोदय असावा, मंत्रदूतप्रयाण असावे,

नायकाचा अभ्युदय दाखविलेला असावा, ते अलंकृत असंक्षिप्त असावे...!' आणि, इतके सगळे आधीच तयार करून ठेवल्यानंतर कवीने एखाद्या निर्बुद्ध कारागिराप्रमाणे पूर्वनियोजित ठरावीक चौकटीत रसानुकूल विशिष्ट शब्द भरण्याचे भरतकाम केले की, महाकाव्यनिर्मितीचे 'भरतवाक्यच' म्हटले गेले म्हणून समजावे! अर्थात त्यामुळे एखाद्या कवीला महाकाव्य निर्माण करावयाचे असले, तर त्याने त्या नियमांच्या साऱ्या मर्यादा अगदी काटेकोरपणे पाळल्याच पाहिजेत, असा संकेत रूढ झाला! आणि, एखादे महाकाव्य निर्माण झाले, तर त्याचे रसग्रहण करताना ते त्या नियमांच्या कसोटीस पूर्णपणे उतरते किंवा नाही, हे पाहणे टीकाकारांचे व भाष्यकारांचे काम होऊन बसले!

तात्पर्य काय की, पाश्चिमात्य आणि पौरस्त्य साहित्यशास्त्रात काही ठरावीक तंत्रमंत्रादिकांना दगडावरची रेघ समजण्याची जी प्रवृत्ती आढळते ती विशिष्ट वाङ्मयीन कलाकृतीचे प्रामाणिक व पूर्वग्रहविवर्जित रसग्रहण करण्याच्या दृष्टीने अत्यंत घातुक आहे, असे मला म्हणावयाचे आहे. वाङ्मय कसे असावे आणि वाङ्मयात काय असावे यासंबंधी वेळोवेळी आणि देशोदेशी निरनिराळ्या साहित्यशास्त्रकारांकडून जे तंत्र आणि जे मंत्र तयार केले जातात, त्या तंत्रमंत्राबरहुकूमच सारी साहित्यनिर्मिती व्हावयास पाहिजे, असा आग्रह धरणे म्हणजे वाङ्मयाच्या सर्जनप्रक्रियेसंबंधी गाढ अज्ञान प्रकट करणेच होय! या तंत्रमंत्रपिसाटांनी वाङ्मयनिर्मितीसंबंधीचे एक आद्यतत्त्व नेहमी लक्षात ठेवले पाहिजे, आणि ते हे की, वाङ्मय हे नेहमी व्यक्तिनिष्ठ असते. वाङ्मयात वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तित्वाचा आविष्कार असतो. साहित्यकाराला मानवी जीवनातील जे एखादे सत्य उत्कटत्वाने प्रतीत होते, जी एखादी अनुभूती तीव्रतेने जाणवते, तिला तो आविष्कृत करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. जीवनानुभूतीचा हा व्यक्तिनिष्ठ आविष्कार ॲरिस्टॉटल, मम्मटादी साहित्यशास्त्रज्ञांनी आधीच तयार करून ठेवलेल्या काही नियमांच्या साच्यात हुबेहूब बसलाच पाहिजे, असा वेडपट अट्टहास आपण सुबुद्ध रसिकांनी का धरावा?

वाङ्मयाकडे पाहण्याचा मला जो स्वतंत्र दृष्टिकोन मांडावयाचा आहे, त्याच्याविषयी केवळ जिज्ञासा प्रेरित आस्थाच का होईना, पण ती प्रामाणिकपणे बाळगणाऱ्या साहित्यचर्चाप्रेमी वाचकांनी साहित्यशास्त्रांतर्गत रूढ, निर्जीव, यांत्रिक नियम हे चिरकालिक व शाश्वत नसतात एवढी खूणगाठ जरी मनाशी पक्की बांधून ठेवली तरी माझे नूतनसिद्धांतनिरूपणाचे कार्य पुष्कळच अंशांनी सुफलित होईल, असे वाटते.

• • •

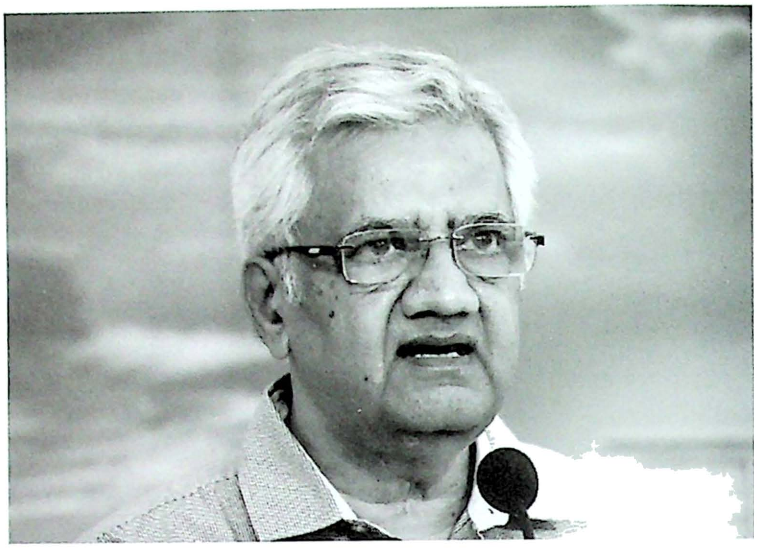
कवितांतर

गुजराती कविता

वृद्धशतक : कमल व्होरा यांच्या बारा कविता

अनुवाद

वर्जेश सोलंकी



__कमल व्होरा__ : (जन्म : १९५०) हे गुजराती भाषेतील महत्त्वाचे कवी अनुवादक आहेत. १९७१ पासून त्यांच्या कविता गुजराती नियतकालिकांमधून येणे सुरू झाले. त्यांनी काही लघुकथाही लिहिलेल्या आहेत. 'आरव (१९९१), 'अनेक एक' (२०१२) आणि 'वृद्ध शतक' (२०१५) हे त्यांचे कवितासंग्रह प्रकाशित झालेले आहेत. 'अनेक एक' या संग्रहाकरिता त्यांना साहित्य अकादेमी पुरस्काराने गौरविण्यात आले. त्यांच्या कवितांचे इंग्रजी, हिंदी, मराठी, बंगाली, कन्नड, आयरिश भाषांमध्ये अनुवाद होऊन ते महत्त्वाच्या नियतकालिकांमधून प्रकाशित झाले आहेत.

__वर्जेश सोलंकी__ (जन्म : १९६७) हे मराठीतील नव्या पिढीचे महत्त्वाचे कवी आहेत. त्यांचे 'वर्जेश सोलंकीच्या कविता', 'त त प प' हे कवितासंग्रह आणि 'दिडदमडीना' हे आत्मकथन प्रसिद्ध आहे.

१.

मुलगा
हसत हसत कधी विचारून घेतो
म्हाताऱ्या, कधी जाणार
तेव्हा तोही हसून म्हणतो
मी तर केव्हाचा तयार आहे
पण वरच्याचं विमान येत नाही
मग हलकेच
मुलाच्या डोक्यावर हात ठेवून
पाठ गोंजारत
उंच आकाशात उडणाऱ्या पाखराला पाहण्याचा
प्रयत्न करतो
भरून आलेल्या आभाळाला कोसळ म्हणून सांगतो
नि मनोमन
पावसाच्या एखाद्या धारेला पकडून
लांब झुलत
निघून जाण्याची कल्पना करत
बसून राहतो.

• • •

अनुक्रमणिका

२.

म्हातारा
आरशासमोर उभा आहे
आरशात कुणी दुसराच असावा नि
त्याच्यासोबत जुनं नातं असावं तसा
गप्पांत रंगलाय
घराच्या बाहेर फिरायला जाण्याचा
एकसारखा आग्रह करतोय
पाठ वळवून चालू लागतोय
पण लांबवलेला हात थिटा पडतो तेव्हा
तो चिडून जाऊन
त्याच्यासमोर गुरकावत राहतो
भांडण करतो
हात उगारतो
नंतर रुसून
दूर ठेवलेल्या खुर्चीवर
बसतो
आरशातला दुसरा काठी उगारताना पाहून
त्याच्या रागाचा भडका उडतोय
पण नंतर तो शांत होतो
अख्खं अंगण
अंधारात नाहीसं होतं तेव्हा
म्हातारा
ओंजळीत
तोंड लपवून बसलाय

३.

सारखी उडाऊड करणारी एक चिमणी
म्हाताऱ्याच्या खांद्यावर बसते
जखडून गेलेली बोटं
खिशात ठेवलेला तांदळाचा दाणा
काढू शकतील असं नाही
कानाच्या पाळीवर घासला जाणारा पंखांचा फडफडाट
हळूहळू ऐकू येतोय
चुल्ह्यावर पकणाऱ्या खिचडीचा सुगंध पसरत
नाकात घुसतोय
उडाऊड करणारी चिमणी
वाट पाहून पाहून उडून जाईल
मुगाचा दाणा आणल्याशिवाय
म्हातारा
घरी पत येईल

४.

म्हातारीजवळ
एक पोटली होती
तिला करकचून गाठ मारून
जीवाहून प्रिय असावी इतकी ती सांभाळायची
जरापण नजर नाही हटवायची
त्यावरच डोकं ठेवून झोपी जायची
जणू त्यात कुठल्या खजिन्याची गुहा असावी
कदाचित खजिनाच असावा
सगळेच जण त्याचं रहस्य विचारत
अटकळ बांधत
म्हातारी हसायची
गोष्ट बदलायची
कधी रागवायची
पण टस का मस ना व्हायची
कधी कधी
मागे वळून त्यावर झुकून काही करायची
ती उघडतेय असं वाटायचं
कदाचित काही आत ठेवतेय वा बाहेर काढत असेल
पण आपण काय करतोय ह्याचा अंदाज येऊ नाही द्यायची
कालांतराने
साफ जीर्ण झालेली पोटली
फाटून सगळं विखरून जाईल याची भीती
म्हातारीलासुद्धा जाणवू लागलेली
पण तरी जेमतेम
ढिली होत जाणारी पकड
एकदम ढिली होऊ नाही द्यायची

अनुक्रमणिका

५.
मुलगा
स्वप्न पाहात होता की
तो अगदी म्हातारा झालाय
हे तो पाहताच अचंबित झालेला
वाकून गेलेली कंबर
डोक्यावरचे केस जटा डोळे
पापण्या दाढी हातावरची लव
शुभ्र कापसागत झालेले
अख्ख्या शरीराची चामडी सुरकुत्यांनी लोंबकळत
बोटं वळू लागलेली जखडून जात
हे असं काय झालं
त्याच्या चुस्त कसलेल्या स्नायूंमध्ये
धावणाऱ्या अश्वांना
घसघशीत झोपेत
मुलाला समजून आलं
काहीही करून जर आपण जागे झालो तरच
म्हातारपणातून सुटू शकू
झोपेत जागणारा म्हातारा समजून गेला
तो जागत राहिला तरच
त्याचं उरलंसुरलं राहिलं राहिलेलं म्हातारपण
टिकून राहील
जाग आली नि झोपी गेलो यांच्या मधोमध
एक स्वप्न
अडकून गेलंय

६.
एक म्हातारा
खिशात मूठभर काजवे सांभाळून ठेवतोय
काळोख उतरता
घेरता
तेव्हा त्याच्यातून दोन-चार काढून
मुठीत पकडून ठेवतो
मग बोटं-अंगठे किलकिले करून
चमचमणाऱ्या काजव्यांना
हलके हलके पाहतोय
आकाशाचं दर्शन होताच
हळूच बोटं उघडून
एकेक ताऱ्याला
काळोखात उडवून देतोय

એને ખબર પડતી નહોતી
એ ઘરડો થઈ ગયો હતો
એટલે એકલો પડી ગયો હતો
કે એકલો પડી રહ્યો હતો
એટલે ઘરડો થઈ રહ્યો હતો

એને ખબર પડતી નહોતી
આમ ને આમ ક્યાં સુધી એ ઘરડો થશે
આમ ને આમ એકલો

એને ખબર પડતી નહોતી
એ ઘરડો વધારે હતો
કે વધારે એકલો

એને ખબર પડતી નહોતી
ઘડપણ સારું
કે એકલતા

એને ખબર પડતી નહોતી
એને હતોન હતો ઘડપણે કરી દીધો હતો
કે એકલતાએ

બીજમાં વૃક્ષ કે વૃક્ષમાં બીજની જેમ
એને ખબર પડતી નહોતી
એને ખબર પડી નહોતી
એને ખબર પડવાની નહોતી
પણ એને ખબર પડતી હતી
એ ઘરડો થઈ ગયો હતો
અને
એ એકલો પડી ગયો હતો

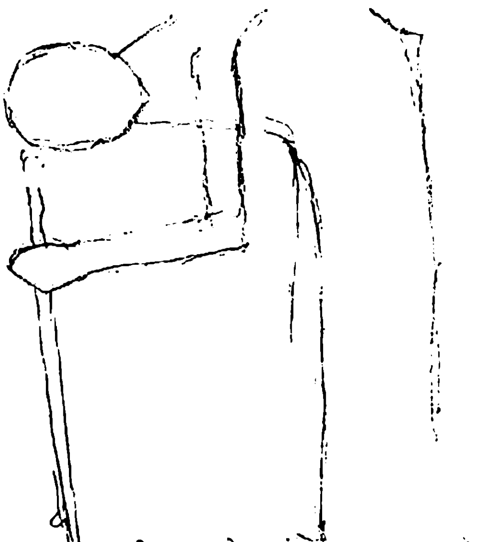
— વૃદ્ધશતક, ૯૭

ક્ષિતિજ પ્રકાશન

७.
म्हातारपण जाणवू लागलं तेव्हा
म्हाताऱ्याला पहिल्यांदा तर वाटलं
की त्याने एखादा जुना झगाच घातलाय
काढून टाकू या
पण खूप विचारल्यानंतर लक्षात आलं की
त्याचा अखेरचा अंगरखा काढल्यावर
त्याचं अंग उघडं पडलेलं होतं
आता त्याच्याजवळ
दुसरे कपडे नव्हते
आणि कपड्यांच्या ढिगाऱ्यातून
एकही कपडा अंगात नीट बसेल असं पण नव्हतं
उघडंवाघडं शरीर पाहून त्याला
असं पण वाटू लागलं की
तो जन्मानेच म्हातारा होता अन्
कल्पांतापर्यंत त्याला वृद्ध राहायचं होतं
नंतर तर जन्म-मरण पण विसरायला झालं
मात्र म्हातारपण
मागून-पुढून आत-बाहेर वर-खाली
टस्सनमस फिट्टनफिट बिलगलं गेलं
टोचत राहिलं
अखेरच्या वस्त्रानंतरचं
निव्वळ म्हातारण

વૃદ્ધશતક

કમલ વોરા



एक पायरी चुकून गेल्यानं
म्हातारा दहा पायऱ्या गडबडला
आता उभं राहू शकू असं नव्हतं
कंबरेचं हाडकं बोलू लागलं
वीज
मणक्यात थिजून गेली
आगीच्या ज्वालात सापडलेला डोकरा
विचारात पडलेला
त्याच्या कोसळून जाण्यात दोष कुणाचा?
पायऱ्यांचा?
कठडा घट्ट पकडू न शकणाऱ्या हाताचा?
काळोख पडलेल्या डोळ्यांचा?
थरथरत्या पायांचा?
की उलटलेल्या काळाचा?
त्यातच त्याला आठवण आली
नि वाऱ्याचा एक जोरदार झोत
त्याच्यावर आदळला
तो वारा
अजूनही त्याच्या चेहऱ्यावर विहरतोय
कंबरेवर हात दाबत
नंतर तो हळूहळू
खळखळून हसू लागला

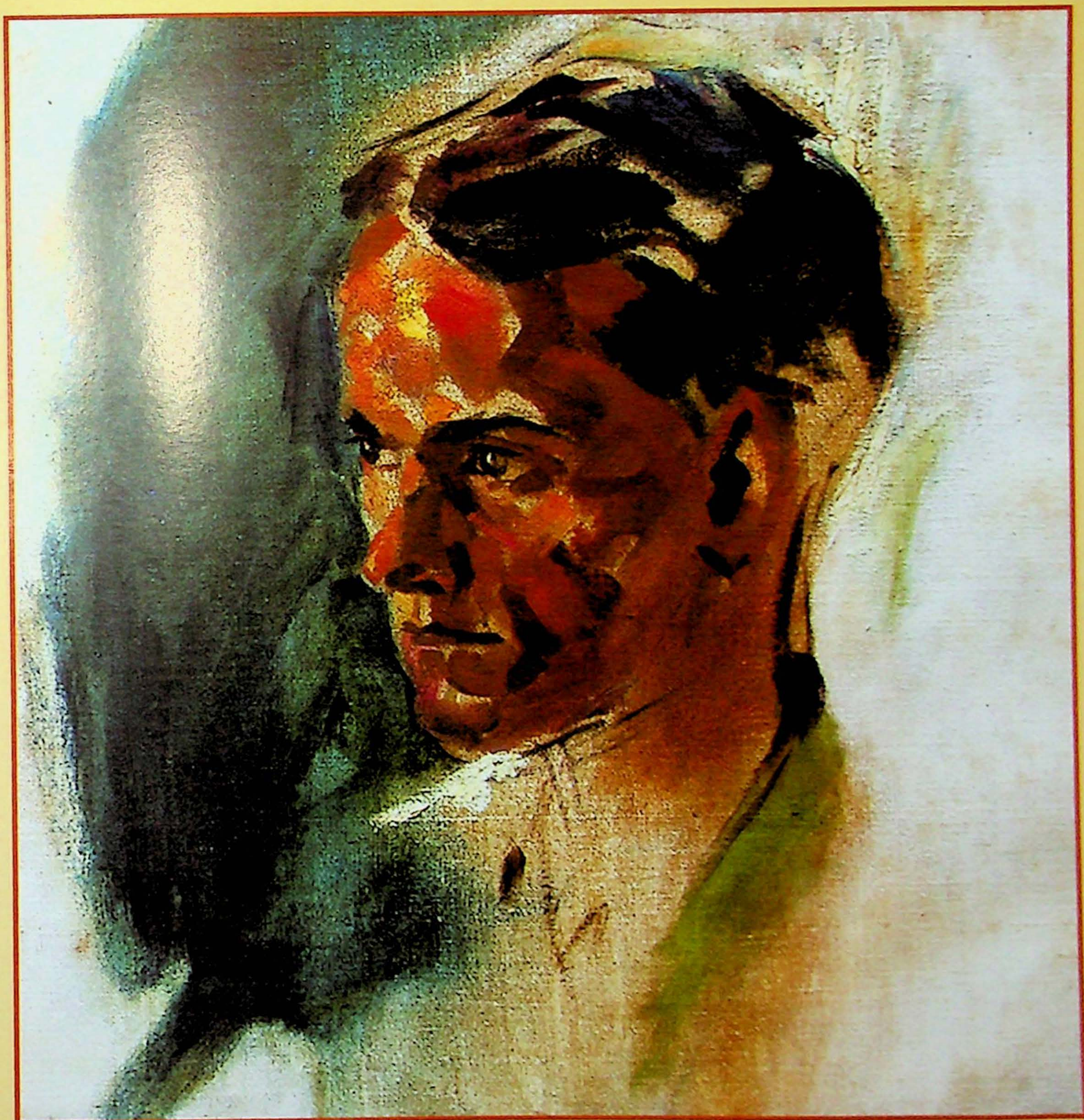
९.
एक होता बुढाव
आणि त्याच्या दोन डोकऱ्या
एक आवडती
दुसरी नावडती
पण वय वाढत गेलं तसं
आवडती कुठली
नावडती कोण
त्यात गफलत होऊ लागलेली
आवडतीला सांगण्याची बात
नावडतीला सांगू लागलेला
नि नावडतीशी लपविण्याची गोष्ट
तिलाच सांगून झालेली
कोड्याची कुठे उकल होत नव्हती नि
इतका काळ सरावलेलं मन
काहीही केलं तरी बदलणार नव्हतं
तोड काढण्यासाठी
म्हाताऱ्याने मरणाचं सोंग केलं नि
टाहो तर नक्कीच फोडेल आवडती
असं मनात धरलं
पण झालं ह्याहून उलट
दोन्ही म्हाताऱ्या
डोळे मिचकावून एकमेकींना टाळी देत
बोळक्या तोंडाने खसखसून हसू लागल्या
मरण्याचं सोंग केलेला म्हातारा
परख करू जाता
खरं खरं उमजत गेलेला

अनुक्रमणिका

१०.
म्हातारा जाणतोय
बकऱ्याला हाकललं तर उंट घुसतोय
उंट काढला तर कोल्हा
पंजा पछाडत
लालबुंद डोळे गरागरा फिरवत चित्ता तर
झेप घेण्यास तयारच आहे
मागे खुखार वाघाची आग ओकती गर्जना आहे
फणा फूत्कारत साप
वारंवार वेटोळे घालत
सरपटून जातो धडधडत्या छातीवरून
पागेत घोडे थिरकत नाहीत
पीछेहाट नक्कीहे
पण म्हातारे
बकऱ्याबरोबर दोस्ती करू गेली तरी
गोष्ट संपते असे नाही
कारण बकराच उंट होईल असं आहे
ब्या ब्या करणारा एक बकरा
ह्या जंगलाचा आता तर राजा आहे
नि सिंहाचं राज्य येण्याचं
अजून बाकीये.

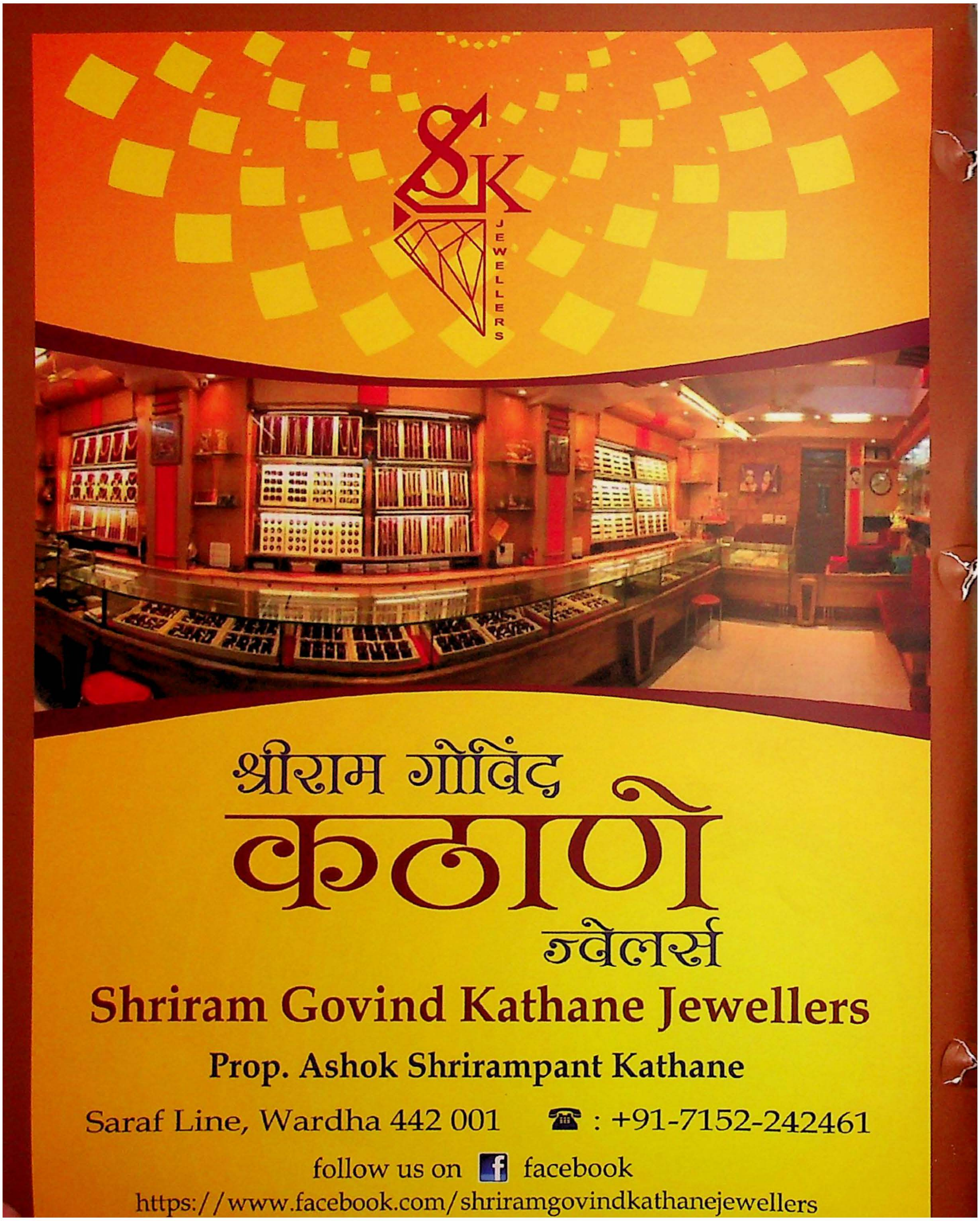
११.
म्हातारी
अधडपधड वैद्य
तुटक्या पत्र्याच्या ट्रंकेतील
ओसडीया चूर्ण चाटण फाकत
हळद सुंठेचे तुकडे पिपरीमूळ गूळ
राईमेथीचे दाणे अजमा जिरे
खडीसाखरेचे तुकडे
हिंग काळी हरड असं बरंच काही
जीवापाड जपून ठेवत नि
मिसळूनवाटूनकुटून
मधाचे थेंब टाकून
रोगाला आगेमागे करण्याच्या प्रयत्नात राही
ह्या सगळ्यांत तिला मानवणारी म्हणजे हरड
वातपित्ताचा उद्रेक शांत करण्यास
लागायची हरड म्हणजे हरडच
हरडवाल्या म्हातारीची शेवटची घटका आली तेव्हा
अखेरचे आचके देताना
लाळगळल्या तोंडातून अखेरचे शब्द निघाले
हरड... ह.. र.. ड..

१२.
म्हाताऱ्याच्या पाठीला
जबरदस्त खाज सुटलीय
पण त्याचा हात
कसंही करून तिथपर्यंत पोहचू शकत नाही
खुर्चीला तो पाठ खाजवू पाहतोय
उभा राहू जातोय
पण उभा राहू शकत नाही
तो पाय वरखाली करतोय
नाक इकडे तिकडे फिरवतोय
जोराने मुठी वळवतोय
पायाचा अंगठा पाहात राहतोय
जीभ टाळूला घासतोय
बोळकं करवादतोय
पण खाज काही शमत नाही
कंबरेपर्यंत उतरत असलेली चळ
म्हाताऱ्याला आता असह्य झालीय
प्रखर दिवसांत तारे दाखवतेय
चमचमत्या खाजेत
जाळ्यात फसलेल्या कबुतरागत
म्हातारा
फडफडतोय
• • •



वॉल्टर लँगहॅमर (१९०५-१९७७) यांनी काढलेले शंकर पळशीकर यांचे व्यक्तिचित्र (तैलरंग १९४७)

अनुक्रमणिका


SK
JEWELLERS
श्रीराम गोविंद
कठाणे
ज्वेलर्स
Shriram Govind Kathane Jewellers
Prop. Ashok Shrirampant Kathane
Saraf Line, Wardha 442 001
: +91-7152-242461
follow us on facebook
https://www.facebook.com/shriramgovindkathanejewellers